

د. نبيل راغب

# دليل الناقد الفني

الكتاب : دليل الناقد الفنى

المؤلف : د / نبيل راغب

رقم الإيداع : ١٥٥٤٢

تاريخ النشر : ٢٠٠٠

الترقيم الدولى : I. S. B. N 977 - 215 - 462 - 5

حقوق الطبع والنشر والاقتباس محفوظة للنشر ولا يسمح بإعادة نشر هذا العمل كاملاً أو أى قسم من أقسامه ، بأى شكل من أشكال النشر إلا بإذن كتابى من الناشر  
الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع  
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاطوغلى (القاهرة)

ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق { ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول  
والمعرض الدائم { ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

## مقدمة

من الواضح أن حياتنا الفنية ما زالت تفتقر إلى الكثير من النضج والنمو على أساس علمي بعيد عن الارتجال والادعاء . فالمفهوم الحديث للفنون يؤكد أن تطورها ينهض على منهج علمي متسق ، يعمل على شحذ الموهبة ، وبلورة الخيال ، وغير ذلك من العناصر التي يعتقد كثيرون في العالم العربي أنها لا تمت إلى العلم الإنساني بصلة من قريب أو بعيد . وقد أدى هذا الاعتقاد إلى فتح الباب على مصراعيه للمدعين والمتسلقين والمتنفعين كي يقتحموا مجالات الفن المتعددة ويزاحموا فيها الأصلاء الذين رأوا في الفن رسالة وحياة متكاملة كرسوا لها وجودهم وجهدهم .

ونظرا لخلو ميدان الفن في العالم العربي من الضوابط العلمية والمعايير الموضوعية التي تفرق بين الادعاء والأصالة ، فقد وجد المدعون في الفن تجارة رابحة ناتجة عن شعبيته بين مختلف طبقات الجماهير ، وانتشروا انتشار النار في الهشيم لعدم وجود النقد العلمي الواعي الذي يكشف عن حقيقتهم أمام الجمهور . ومادام هذا حال النقد الفني ، فإننا يجب أن نلتمس العذر للجمهور إذا ما أقبل على الأعمال الفنية الهابطة التافهة ظناً منه أنها النماذج الفعلية لما يجب أن يكون عليه الفن . وكما يقول علماء الجمال والتربية أن الفن تربية وتعود ، ومن يتعود على الفن الهابط فلا بد أن تتلاشى حاسته الجمالية ، وأن يتدهور ذوقه سواء في مجال الفن أو الحياة . ولذلك كثيراً ما نرى العملة الرديئة في مجال الفن تطرد العملة الجيدة . ومن هنا كانت المعاناة القاسية التي يمر بها الفنان الأصيل حتى يصل بعمله الفني إلى أكبر قطاع ممكن من الجمهور . وأحياناً تتحول معاناته إلى مأساة عندما يفشل تماماً في الوصول إلى الجمهور نتيجة لاختناق المجال بالأعمال التجارية الهابطة المسفة .

ولا شك أن جزءاً كبيراً من مأساة الفنان الجاد الأصيل في العالم العربي يرجع إلى غياب الحركة النقدية التي يمكن أن تمهد الأذهان لمثل هذه الأعمال الفنية

الجادة . وغياب هذه الحركة لا يتمثل فقط فى افتقارنا إلى الدراسات النقدية العلمية والمتابعة الصحفية والإعلامية لما يقدم بالفعل أو لما يمكن أن يقدم من أعمال فنية ، بل يتمثل فى غياب أبجديات النقد الفنى التى تسعى إلى وضع التعريفات والمصطلحات التى تحدد الأشكال الفنية وتمنحها شخصيتها المتبلورة. ولذلك من الشائع أن نرى ناقدًا - أو من يسمى نفسه ناقدًا - يستخدم هذه التعريفات والمصطلحات فى غير موضعها على سبيل استعراض عضلاته العلمية . ومادام لا يوجد هناك من يرد عليه أو يوقفه عند حده ، فمن المتوقع بل ومن الطبيعى أن يستمر مثل هذا الناقد المدعى فى تشويه معلومات جمهوره الذى يستمع إليه أو يقرأ له دون أى شك فى أقواله وتحليلاته طالما أن أجهزة الإعلام والصحافة قد اعترفت به ناقدًا وفرضته على الجمهور فرضاً .

ولكن هذا لا يعنى أن حياتنا الفنية قد خلت تماماً من النقد الواعى الموضوعى، ذلك أن معاهدنا وكنياتنا الفنية تزخر بالأساتذة الأكاديميين والدارسين المتخصصين . لكن الوظيفة الجامعية بمسئولياتها المتعددة تكاد تلتهم كل وقتهم وجهدهم ، ولا يتبقى لديهم ما يشاركون به فى حياتنا الفنية العامة . وبذلك يحرمون الإنسان غير المتخصص من علمهم . كذلك فإن المهيمنين على مقدرات الحياة الفنية العامة يطاردون الأساتذة الأكاديميين والدارسين المتخصصين إذا ما حاولوا الخروج على النطاق الأكاديمى إلى المجال العملى التطبيقى ، والوصول إلى الجمهور العادى . وكثيراً ما يتذرع المدعون والمنفععون بأن ما يقوله المتخصصون لا يفهمه الجمهور ، وبذلك يفرضون وصايتهم على المجال كله حتى لا يهدد أرزاقهم دخيل جديد عليهم يمكن أن يكشف جهلهم وسطحياتهم أمام الجمهور المتهم ظلماً بالسطحية والسذاجة والإقبال على كل ما هو تافه وهابط . فى حين أن التجربة العلمية قد أثبتت أن الإنسان الأمى يستطيع أن يفهم التحليل العلمى الموضوعى إذا ما قدم إليه بأسلوب سلس بسيط .

من هنا كانت ضرورة إصدار هذا الدليل فى النقد الفنى حتى يكون تحت يدى المتذوق العادى بحيث يمكنه كشف المدعين والجهلاء بمجرد الرجوع إليه وتطبيق ما جاء به على أقوالهم وتحليلاتهم التى لا تخرج فى كثير من الأحيان عن العبارات الإنشائية غير البليغة بطبيعة الحال . كذلك فإن هذا الدليل يضع نفسه فى خدمة

الناقد المتخصص؛ لأنه لم يقتصر على إيراد التعريفات العلمية والمصطلحات الفنية لاختلاف الفنون ، بل امتد ليشتمل على تاريخ هذه الفنون منذ أن عرفها الإنسان ومراحل تطورها، وفلسفتها التي شكلت جوهرها الأصيل وملامحها المتميزة ، بحيث يمكن للناقد أن يلم إلمامة سريعة بكل هذه الأبعاد المتعددة .

أما الدارس الموسوعي المتعمق فقد وضعه الدليل في اعتباره أيضاً ، وذلك بأن أمده بالمراجع العلمية المتخصصة وأمهات الكتب التي أصبحت بمثابة أحجار الزاوية في نقد هذه الفنون وتحليلها ودراساتها . ولم تذكر هذه المراجع في نهاية الدليل على سبيل تسجيلها فحسب، بل إن الدراسة التي وردت في الدليل عن كل فن على حدة قد نهضت أساساً على هذه المراجع ، وإن كانت قد نزعَت إلى التركيز والإيجاز حتى لا يضل القارئ العادي طريقه وسط تفصيلات وتفسيرات الدراسة الأكاديمية الشاملة . أما الدارس المتعمق الموسوعي فيمكنه الانطلاق من الدراسات الموجودة في الدليل إلى استشارة المراجع التي تمنحه القدرة على المزيد من التعمق والشمول .

كذلك لم تغفل الدراسة الجانب التطبيقي لهذه الفنون من خلال المحاولات والإنجازات التي تتم على أيدي الفنانين العرب الذين استفادوا من الأشكال والقوالب الفنية العالمية في صياغة المضامين القومية والمحلية . ولذلك سيجد القارئ في نهاية بعض الدراسات الواردة في الدليل أضواء على مجالها الفني في مصر أو العالم العربي كلما أمكن ذلك . وبالذات بالنسبة للأشكال الفنية التي لم نعرفها إلا مؤخرًا مثل الأويريت والسيمفونية .

وترجع محاولة الدليل لجمع معظم الفنون العالمية بين صفحاته إلى أن كثيراً من مصطلحات التعامل مع فن تصلح للدلالة في الدراسة النقدية على معانيها في فن آخر . فنحن نتكلم عن الإيقاع في الرسم في حين أن المصطلح أساساً في مجال الموسيقى ، أو نستعمل مثلاً العمق في النحت ثم ننقله إلى العمق في السينما . ومع أننا عادة نقول إن النحت فن العمق ، والرسم فن السطح ، والموسيقى فن الزمن ، والعمارة فن المساحة ، فإننا نستعمل كل هذه المصطلحات في الفنون كلها ، بل إننا نقول أحياناً النغم في التمثال والمعمار في الأحداث والبناء في المسرحية وهكذا . لذلك فإن المعرفة العامة على الأقل بطاقات الأدوات الفنية الأخرى ومجال تفوقها وقصورها تعيننا على دراسة الأثر الفني المستوحى من أثر فني آخر بأدوات فنية

تختلف . ذلك أننا نستخرج الفروق الخاصة بطبيعة الأشياء ، طبيعة الأداء أصلاً، ثم نواجه الفروق التي هي من صنع الفنان الآخر وليست مما فرضته عليه أدواته الخاصة فقط .

من هنا التزم الدليل بالترتيب الأبجدي للفنون الواردة فيه لأنه لم يفتعل فروقاً جديدة بينها بحيث تحيلها إلى فروع منفصلة أو مجموعات متناثرة مثل مجموعة الفنون الموسيقية من سوناتا وكونشيرتو وسيمفونية وأوبرا وأوبريت وباليه وجاز ، أو مجموعة الفنون المسرحية من ديكور ومعمار مسرحي ومسرح عرائس ، أو الفنون التشكيلية مثل التصوير والعمارة والنحت والخزف والفنون التطبيقية ، أو الفنون السينمائية مثل السيناريو والمونتاج ... إلخ . ذلك أن تقسيم هذه الفنون إلى مثل هذه المجموعات لا يشجع القارئ على المقارنة فيما بينها ، بحيث يمنع من توليد أفكار جديدة قد تساعد على تذوق الفن بصفة عامة في ضوء جديد . وخاصة أن الفن بحكم طاقاته الخصبة المتشعبة لا يخضع للتصنيفات المتعسفة والتقسيمات المجففة، بل إن تاريخ الفن أثبت أن تطوره اكتسب دفعات متجددة من خلال الاحتكاك والتواء بين مختلف الفنون . وكلما كان الفنان المتخصص في فن ما مطلعاً على مختلف الفنون الأخرى ، كان هذا مصدراً للخصوبة الخلاقة والمتجددة في فنه هو . وإذا كنا الآن ننادي بوحدة المعرفة الإنسانية فمن باب أولى أن ندعم الوحدة الموجودة بين الفنون فعلاً . ولعل «دليل الناقد الفني» هذا يكون بمثابة خطوة متواضعة في هذا الاتجاه .

د. نبيل راغب

## الإخراج السينمائي

الإخراج السينمائي عملية فنية وإدارية شاملة؛ لأنها تبدأ من السيناريو الذى يتم إعداده للتصوير ، ثم كل عمليات التحضير وتقدير الميزانية وغير ذلك من الاستعدادات الأولية والضرورية لبدء التنفيذ على أساس علمى وفنى سليم ، ويليهما مرحلة التنفيذ بما تحتوى عليه من تمثيل وتصوير وديكور وإضاءة وصوت وملابس ، ثم مرحلة التشطيب التى تشمل التجميل والمونتاج والمكساج حتى يصبح الفيلم صالحاً للعرض . وقد يجمع المخرج بين الإخراج والإنتاج أو السيناريو أو التصوير أو المونتاج. لكنه بصفة عامة يجب أن يكون واعياً بكل عناصر إنتاج الفيلم ومتفاعلاً معها تفاعلاً إيجابياً .

ومن الواضح أن الإخراج السينمائي مهمة شاقة ومتشعبة ومعقدة ، تحتاج إلى صبر ودأب وجدد وجهد متواصل لا يتأثر إلا لعاشقها ، هذا بالإضافة طبعاً إلى دراية شاملة وخبرة عميقة ، بكل تقنيات هذا الفن التى لا تتجلى إلا من خلال المواهب والقدرات التى تصل إلى حد العبقرية . فالإخراج السينمائي هو فى حقيقته بوتقة تنصهر فيها كل عناصر الإدارة والقيادة والخبرة والعلم والفن ، بحيث يتم التفاعل على أفضل وجه بين الوحدات الفنية ، والطاقات البشرية ، والأجهزة والمعدات على اختلاف أنواعها . وكلما كان الفريق القائم على إنتاج الفيلم متفاهماً ومتناغمًا ، كان الفيلم فى شكله النهائى تجسيداً حياً لهذا التناغم الذى يعد علامة مميزة لكل المخرجين الكبار .

فالمخرج هو المسئول الأول عن مراحل إبداع الفيلم منذ خطوات السيناريو الأولى حتى عرضه على الشاشة . وهى مسئولية إبداعية فنية خلاقية كما هى مسئولية إدارية وتنظيمية وتجارية . وتحتم عليه المسئولية الأولى أن يقوم بدور البوصلة لكل العاملين فى الفيلم ، وذلك من خلال دراسته لكل العناصر الفنية ،

وفكره ومنظوره ، وحسه الفنى ، وإحساسه الشخصى . ولذلك فهو المرجع فى كل كبيرة وصغيرة ، وإن كان على استعداد ليستشير بأراء العاملين معه ، كل فى مجال خبرته وتخصصه .

أما المسئولية الأخرى فتحتم على المخرج أن يقوم بدور المدير الفنى لجميع الفنانين والفنيين العاملين معه فى الفيلم . فلا بد أن يتعاملوا معه جميعا بطريقة مباشرة، ولابد من وضع توجيهاته بل وأوامره موضع التنفيذ . إذ إن كل فنان وفنى فى الفيلم يتحرك فى نطاق تخصصه الذى لابد أن يتفاعل مع مختلف التخصصات الأخرى ، وهذا التفاعل لا يمكن أن يتم إلا من خلال المخرج الذى يملك ما يمكن أن يسمى بنظرة الطائر الذى ينظر من أعلى الشجرة فىرى كل الأشياء والعلاقات التى تربط فيما بينها ، أما الطيور المنهمكة فى التقاط رزقها بين العشب على الأرض فلا ترى أبعد من ذلك .

قد يعجب كاتب السيناريو ببعض المشاهد فيركز عليها ، فى حين يجد المخرج فيها مجرد إطناب أو تطويل لا لزوم له من خلال نظرتة العامة للفيلم ككل . وما ينطبق على كاتب السيناريو ينطبق أيضا على الممثلين ، ومدير التصوير ، ومهندس الصوت ، ومهندس المناظر، وخبير المونتاج والمكياج ... إلخ . فالمخرج هو المايسترو الذى يقود الفرقة السينمائية التى تقوم بعزف الفيلم إذا جاز لنا هذا التعبير ، والعلاقة بين أعضاء الفرقة لا يمكن أن تصح وتستقيم إلا من خلال المخرج . فهو يقوم بقيادة الممثلين وتدريبهم على أدوارهم ، ويتولى الإشراف على التصوير ، ويحدد كل لقطة من اللقطات ، ويشارك فى المونتاج ، وخاصة أن كثيراً من كبار المخرجين بدأوا حياتهم السينمائية من غرفة المونتاج .

وبذلك يمكن القول بأن المخرج هو المسئول الأول والأخير عن تحويل القصة والسيناريو والحوار إلى صورة متحركة وصوت داخل سياق له مضمون فكرى وشكل فنى متكامل . من هنا تبرز أهمية العلاقات الإنسانية الحميمة والتفاهم المتبادل بين المخرج والعاملين معه فى الفيلم حتى ينطلق الجميع من منظور متناغم نحو هدف محدد هو إنتاج الفيلم الناضج الذى يحترم عقل الجمهور الذى لابد أن يرحب به بدوره. ولذلك إذا كان كل متخصص هو قائد فى مجاله، وإذا كان المنتج أو مدير الإنتاج هو القائد العام، فإن المخرج هو القائد الأعلى الذى يملك النظرة

الإستراتيجية التي تؤهله لإصدار الأمر الإستراتيجي الذي يتحتم على كل تنفيذ في مجال تخصصه .

ولا شك أن الإعداد الجيد للفيلم في مراحله الأولى التي تتمثل في السيناريو، والاختيار المناسب للممثلين وتدريبهم ، والفنيين الذين يملكون كفاءات وقدرات تناسب نوعية الفيلم ، من شأنه أن يسهل مهمة التنفيذ إلى أقصى حد ممكن سواء على مستوى اللقطة أو المشهد أو الفيلم كله بصفة عامة . فعندما ينتهي المخرج من إعداد الكاميرا في الوضع الصحيح ، وعندما ينتهي من تصميم تحركات الممثلين أو الكاميرا ، يصبح التصوير مهمة يسيرة ، ذلك أن التصوير الفعلي يستغرق من المخرج أقل وقت وجهد ممكن إذا ما قورن بالإعداد والتجهيز .. ففي المرحلة التالية تتلخص مهمته في التأكد من أن كل شيء يسير طبقا للخطة الموضوعية عندما يعطى الإشارة للمصور والممثلين بالبداية وحتى يعطى إشارة الانتهاء .

وسواء على مستوى التجهيز أو التنفيذ ، فإنه يجب عليه أن يتأكد من أن كل لقطة في الفيلم منسجمة مع باقي اللقطات التي تضاف إليها ، سواء في الإضاءة ، أو الحركة ، أو المادة المصورة. ذلك أن سياق الفيلم هو مسئوليته الأساسية لأنه الوحيد الذي يملك الوعي الشامل بكل جزئياته . وأهم مشكلات السياق أن المشاهد يرى اللقطات متسلسلة على الشاشة، في حين أن تصويرها يتم في الغالب، في فترات وأماكن متباعدة ومتباينة . فهو في حاجة إلى ظروف إضاءة متماثلة إذا أراد الحصول على لقطتين متشابهتين في الكثافة . وعندما تتغير درجات الضوء ، وهو أمر لا بد من حدوثه في المناظر الخارجية ، يستطيع المصور بتوجيه من المخرج أن يعالج هذا ، إلى حد ما ، عن طريق تغيير درجات التعريض. كذلك فإن مشكلة استمرار الحركة في سياق اللقطات من أهم المشكلات التي يتحتم على المخرج حلها. فمثلا إذا تم التقاط المناظر جانبيا في نظامها الصحيح ، فإنه يتحتم على الممثل إذا خرج من الجانب الأيمن للكادر في المشهد ، أن يدخل في المشهد التالي من الجانب الأيسر للكادر ، لأنه إذا لم يتم هذا فإن الجمهور لابد أن يشعر بعد لصق اللقطتين بأن الممثل يتراجع إلى الوراء مرة أخرى .

ومشكلة تسلسل الحركة أنها قد تؤدي، في كثير من الأحيان ، إلى «تخطى لقطة للقطة أخرى» ، وهو ما يحدث في حالة استمرار حركة من لقطة إلى أخرى

إلى ثالثة . فمثلا إذا كانت هناك ثلاث لقطات ، تتطلب الأولى والثالثة منها وضعها  
موحدا من الكاميرا ، فإن من الملائم - حفاظا على التسلسل - تصوير الحركة كلها  
كلقطة واحدة ، وتتبقى بذلك اللقطة الثانية أو الوسطى التي تحتم أن يحافظ  
الممثلون على السرعة السابقة نفسها ، فإذا كانت هذه اللقطة أو المنظر متوسطا قبل  
لقطة متوسطة وبعد لقطة متوسطة ، فإنه يتحتم على المونتير أن يستبدل اللقطة  
الوسطى بلقطة كبيرة. كذلك فإن تعدى لقطة لللقطة أخرى يتيح له الفرصة ليقرر  
متى يقطع . وهكذا نتاح له فرصة أفضل لكي يحافظ على حركة مستمرة دون  
توقف.

هناك أيضا مشكلة المادة المصورة التي يتحتم على المخرج أن يضعها في  
اعتباره دائما . فمثلا عندما يقوم بتصوير لقطات في مكان واحد أو في ديكور  
داخلي واحد ، ولكن في مناسبات مختلفة ، فلا بد أن يتأكد من استمرار وضع  
الأثاث، والزخارف ، والصور المعلقة على الحائط .... إلخ، وذلك من خلال قائمة  
تسجيلها وتحدد أماكنها بدقة . كذلك يجب أن يكون الأكسسوار غير قابل للتلف ،  
فالزهور الطبيعية مثلا لا تحافظ على منظرها ، فإذا ذبلت ، فإن هذا يؤثر على  
مصادقية اللقطة .

كذلك يستطيع المخرج أن يتلاعب بالتسلسل الجغرافي يجعل الممثل يترك  
سيارته ويتجه إلى منزله الذي قد يبعد عن السيارة خمسة كيلو مترات على سبيل  
المثال ، لكنه يقطعها في ثوان معدودة باعتبار المنزل أمام السيارة . وهو ما يسميه  
الرائد الروسى الكبير بادوفكين «بالمسافة الفيلمية» التي لا تطابق المسافة الحقيقية  
على أرض الواقع . ولكن من المستحيل استخدام هذه «المسافة الفيلمية» عندما  
يستخدم المخرج أماكن يمكن التعرف عليها بسهولة، أماكن مألوفة لدى الجمهور  
الكبير الذي يدرك في هذه الحالة المسافات الحقيقية بين المراتبات .

هذا على مستوى الحرفة في وظيفة المخرج ، أما على مستوى الفن والإبداع  
فمهمته تكتسب أبعاداً شخصية مستمدة من ثقافته وموهبته وحسه الفنى وإحساسه  
الإنسانى ، فهو لا يقتصر فى إبداعه على التعليمات الموجودة بالسيناريو لأنه  
يستخدم خياله ورؤيته ورؤياه ليجسد معانى الكاتب على الشاشة، بل وقد يضيف  
تفسيراته إلى الكاتب، لكنها تفسيرات لا تصل إلى حد الشطحات لأنها تتحرك

داخل مثلث من المستحيل تجاوز أضلاعه التي تتمثل في النوع ، والشخصية والحبكة. فالمخرج لا بد أن يحدد أولا نوع الفيلم: هل سيكون كوميديا أم تراجيديا أم ميلودراميا أم بوليسيا أم رومانسيا أم خليطا من نوعين أو أكثر ؟ لأن هذا التحديد يمثل بوصلة ترشد إلى المسارات والقنوات التي يتحتم على الفيلم شقها ، وبالتالي تمنحه شخصيته المتميزة التي ستطبع صورتها النهائية في ذهن الجمهور. فهي ليست فرضا تعسفيا على الفيلم من خارجه ، بل استلهام لروحه ومضمونه وجوه العام الذي لا بد أن يستغرق المتفرج عندما يتحول إلى تجربة سيكولوجية ممتعة . قد ينسى المتفرج القصة أو أحداثها التفصيلية لكن لن ينسى الإحساس الذي ترسب داخله في أثناء مشاهدة الفيلم ، مهما مر عليه من زمن . إن تحديد نوع الفيلم لا يعنى صبه في «خانة» معينة ، بل يعنى منحه شخصيته التي تمكن الجمهور من التعرف عليه والارتباط به .

أما الضلع الثاني للمثلث فيتمثل في الشخصية أو الشخصيات التي تتحرك وتمارس الحياة على الشاشة . وهي مرتبطة ارتباطا عضوياً بنوعية الفيلم بحيث تتشكل وتسلق وتفكر وتتفعل طبقا لمطالباته . والمخرج الخبير الحساس يملك حاسة تمكنه من معرفة مدى شخصياته في نفس المتفرج قبل أن يقدمها ويجعلها تتحرك، وعلى هذا الأساس يحدد هدفه الإستراتيجي : هل يريد أن يدخل الحيرة في نفس المتفرج ، أم يريد إضحاكه أو إرشاده أو تنويره أو إدخال الحزن في نفسه؟ أم يريد المزج بين هذا وذاك ؟ وخاصة أن الاحتفاظ بالكوميديا أو الميلودراما من بداية الفيلم حتى نهايته يمكن أن يضايق المتفرج الذي يحتاج إلى بعض التنويع والتغيير . فمثلا يستخدم شارلى شابلن بعض اللحظات الحزينة المؤثرة ، وإخوان ماركس يقدمون مقطوعات موسيقية ، وفي فيلم «خروج الرجل الغريب الأطوار» يستمتع المتفرج بلحظات من المرح تتخلل الساعات الأخيرة في حياة المتشرد . لكن مهما كثرت التوزيعات فإنه من الضروري أن يحافظ المخرج على هدفه الأول والأساسي من خلال الضلع الأخير للمثلث وهو الحبكة .

تفترض الحبكة بطبيعتها أن يكون لكل عنصر من عناصر التسلسل أو السياق وظيفة حيوية في تطوير الأحداث ، وبلورة الشخصيات ، وتلوين الإيقاع .. إلخ . فالمقطوعات الموسيقية مثلا لا تقدم على سبيل التطريب الذي يمكن أن يؤدي إلى

إهمال الهدف الأول والرئيسى من الفيلم ، بل يجب أن تجسد الخط الرئيسى عن طريق المفارقات الدرامية والموسيقية . ذلك أن الحبكة المتقنة هى أداة المخرج فى بناء الفيلم بشكل عضوى متميز . فكل عنصر فى التسلسل أو السياق لابد أن يؤدى إلى عنصر تال طبقا لقانون السبب والنتيجة . بهذا يستطيع المخرج رفض أو لفظ أى عنصر دخيل على السياق، وكذلك إضافة أو توظيف كل ما من شأنه ترسيخ وتدعيم البناء الكامل للفيلم .

والمخرج يملك أدوات فنية عديدة لبلورة أضلاع هذا المثلث : النوع ، الشخصية، الحبكة . فهو يستطيع التحكم فى زاوية الكاميرا وتغيير أوضاعها طبقا لمتطلبات المشهد ، ولديه أيضا عنصر الإيقاع الذى يحدد طول اللقطات وسرعة الحركة فيها ، وعنصر الإضاءة سواء أكانت إضاءة طبيعية أم صناعية ، وعنصر الديكور الذى يتضمن بصفة عامة جميع المواد المصورة فى الكادر ، وعنصر الموسيقى التى تسمى فى العالم العربى تصويرية ، وهذا خطأ لأن وظيفتها لا تقتصر على التصوير أو المحاكاة ، وإنما تمتد لتضيف لغة لا تمتلكها العناصر الأخرى فى الفيلم ، إذ إن كل عنصر له لغة مستقلة تختلف فى مفرداتها عن العناصر الأخرى لكنها كلها تتحد فى النهاية لتشكيل منظومة لها أثر كلى ومعنى متكامل يتمثل فى الشكل النهائى للفيلم .

ويرى المخرج فى الأوضاع المتغيرة للكاميرا لغة غنية بحيث يصعب حصر مفرداتها التى يمكن أن تغطى كل الأفاق التعبيرية لديه ، سواء بالنسبة لتوضيح الحركة وإبراز دلالتها ، أو إثارة قيم انفعالية مرتبطة بنوع الفيلم، أو خلق جو عام يميزه . فمثلا يقول تونى روز فى كتابه «كيف تخرج فيلما» :

«ما عليك إلا أن تتصور الأثر الذى تحدثه لقطة للبحر مأخوذة من قمة صخرة ، والأثر الذى تحدثه لقطة للبحر مأخوذة من صخرة موازية للماء بحيث تكاد الأمواج تدفع داخل عدسة الكاميرا» .

أى أن الكاميرا فى أى وضع أو حركة لها تقول شيئا مختلفاً ، وتثير إحساساً جديداً لدى المتفرج . والمخرج القدير يمنح هذه المفردات دلالات جديدة دائما فى كل سياق يدخلها فيه ، إذ إن معانيها غير ثابتة بل تتبدل بتبدل مكونات اللقطة أو المشهد . خاصة إذا عرفنا أن الأوضاع المتغيرة للكاميرا تتنوع فى ارتباطها بكل

عنصر من عناصر الإيقاع، والإضاءة، والديكور، والموسيقى، فمثلا لابد أن يندمج وضع الكاميرا مع سرعة اللقطات : فكلما كانت الكاميرا بعيدة عن الشيء الذي تصويره، اقتضى الأمر لقطات قليلة تستوعب الحركة المطلوبة، واقتضى أيضا أن تستغرق كل لقطة من هذه اللقطات وقتا أطول .

وإذا كان المخرج يريد أن يشيع جو الهدوء والسكينة في مشهد أو مشاهد معينة، فإنه يلتقطها عن بعد و في فترة طويلة نسبيا من الزمن، كما تنتقل الكاميرا من جزء من المشهد إلى آخر انتقالا جانبيا حتى تتفادى الانتقال المضاجئ الذي يحدثه القطع . وإذا أراد المخرج أن يجعل الجو أكثر هدوءا وسكينة فإنه يجعل اللقطات تتلاشى وتتشابك من لقطة إلى أخرى . أما في مشاهد المجلة والإلحاح فإنه يستخدم اللقطات الكبيرة، ويزيد من سرعة اللقطات بحيث يمكن أن تستغرق اللقطة الواحدة ثانية واحدة فقط . ففي مثل هذه اللقطات يقترب المتفرج جدا من المنظر، وهو ينقل ناظريه في انفعال، من جزء من الموضوع إلى جزء آخر، وبهذا ينقل المخرج الانفعال الذي حدده بأدواته الفنية إلى الجمهور .

وإذا كان المونتير يستطيع أن يتحكم في السرعة عن طريق تقصير اللقطات بعد تصويرها، إلا أنه يقوم بهذه المهمة في النهاية وهو لا يستطيع أن يخلق السرعة من لاشيء . ولذلك تأتي مهمة المخرج في المقام الأول؛ لأنه هو الذي يحدد هذه السرعة للمشاهد عندما يتصور كل لقطة كما ستظهر، وعلاقتها باللقطات الأخرى على الشاشة . وهو ما يحتم عليه أيضا أن يجعل سرعة العناصر الحركية في اللقطة منسجمة مع سرعة القطع، ذلك أن وجود لقطات تتابع بسرعة، على الرغم من خمول حركة الممثلين، سيجعل هذه اللقطات مثيرا للضحك .

وإذا كانت زاوية الكاميرا أو الرؤية مرتبطة بالإيقاع، فإن الديكور مرتبط بالإضاءة، ذلك لأن الضوء هو الذي يكشف العناصر التصويرية، ويزيد من حدتها ويمنعها طابعها المتميز . فالمتفرج لا يرى الديكور بصفة خاصة وعناصر المشهد بصفة عامة إلا في ضوء معين، وهو الذي يساعد الديكور على إثارة روح أو جو معين إلى حد ما، مثل طريق من أشجار الجميز أو السرو بين حقول خضراء أو جرداء، أو ملعب خال لكرة القدم تناثرت على أرضه صنفحات ممزقة من صحف، أو شاطئ مزدحم بالمستحمين والمستحمات، أو مصنع لتقطيع الأخشاب ... إلخ.

فكلها لقطات يمكن أن تثير الانفعال والتفكير ، لكن هذا الانفعال أو التفكير متغير فى مضمونه وحدته ونوعه طبقاً لنوعية الجرعة التى يريد المخرج توصيلها إلى الجمهور .

ولغة الضوء فى السينما -كما هى فى الفن التشكلى - لغة غنية تستطيع أن تقول مالا يستطيعه الحوار أو حركة الكاميرا أو الإيقاع ، وإن كانت لا تتفصل عن هذه العناصر . فالمنظر الذى يتم تصويره فى ضوء الشمس الساطعة، بحيث تبرز كل تفاصيله وكأنها أجسام لامعة قائمة بذاتها ، يتغير معناه ودلالته وإيحائه لو تم تصويره ساعة الغروب ، فلا تظهر منه سوى أجسام داكنة وغامضة، وقد تكون كثيية أو مخيفة . ومن الواضح أن النظر فى ضوء الشمس الساطعة يمكن أن يوحي بالسعادة والانطلاق والقوة ، لكنه ساعة الغروب يمكن أن يثير مشاعر الحزن والحزن والكآبة .

ومن السهل تحديد مفردات الإضاءة الداخلية ، إضاءة ساطعة للمشاهد المرحية، وإضاءة خافتة للغموض، وهكذا . ولكن المخرج القدير يضع فى اعتباره أن هذه المفردات فى لغة الضوء تتغير فى معناها ودلالاتها طبقاً للسياق الذى استخدمت فيه ، تماماً مثل ألفاظ اللغة التى تكيف معناها طبقاً لموضعها فى الجملة ، وبالتالي يمكن أن توحى الإضاءة الساطعة بالخوف إذا كانت مرتبطة فى ذهن الشخصية بتجربة سابقة مرت بها . ولذلك إذا اقتصر المخرج على التحديد التقليدى لمعانى المفردات الضوئية ولم يسع إلى الإبداع والابتكار ، فإن مشاهدته تصبح تقليدية ومكررة ومعادة ، فى حين أن مفردات الضوء اللانهائية تتيح له قدرات وطاقت تعبيرية لا حدود لها ، خاصة إذا تفاعلت بصورة حية وإيجابية مع مفردات الديكور.

كذلك تلعب الموسيقى دوراً حيوياً وعضوياً فى بناء الفيلم بصفتها لغة فنية أخرى تضيف معانى ودلالات وإيهامات وأبعاداً جديدة إلى العناصر الأخرى فى الفيلم . وهى لها وظيفة محددة بحيث لا يسمح لها المخرج بأن تفرض طابعها على المشاهد . فمثلاً إذا كان الصوت أقوى من الصورة المرئية ، فإن هذا يعنى وجود خطأ سواء فى الصوت نفسه أو الصورة . وبصفة عامة فإن أثر الموسيقى يبلغ الذروة عندما يكون وجودها غير ملحوظ ، إذ إن هذا يعنى أنها أصبحت ضمن النسيج العضوى للمشاهد بحيث تلفت النظر إليه وليس إليها ، وخاصة أن الموسيقى

السينمائية بطبيعتها تؤدي دوراً أكبر من مجرد المصاحبة الموسيقية التي تردد أو تكرر بأسلوبها ما يقوله الحوار أو ما يعبر عنه المشهد ، إذ إنها يمكن أن تتناقض معه تماماً إذا كان هذا التناقض قادراً على الإضافة الدرامية والبلورة الفنية للمشهد .

وقد أدى هذا التوظيف الدرامي للموسيقى الفيلمية إلى استخدام جملة موسيقية تتردد مرات عديدة لاسترجاع نفس الروح التي سبق إظهارها على الشاشة بالصور ، بحيث تربط الجملة الموسيقية المتكررة في ذهن المتفرج مشاهدين متتابعين ، مما يضيف إلى بناء الفيلم وحدة درامية . ويفضل المخرجون عادة الابتعاد عن الموسيقى الكلاسيكية أو المشهورة ، إذ إنه قد يكون لها ارتباطات شخصية في ذهن المتفرج ، وبالتالي يمكن أن تخلق أجواء متضاربة لا ترتبط بموضوع الفيلم فتشتت ذهن المتفرج بعيداً عنه أو تقلل من تركيزه على أحسن الفروض .

إن أدوات الإخراج السينمائي كما تتمثل في زاوية الكاميرا أو الرؤية ، والإيقاع والإضاءة ، والديكور ، والموسيقى ، يمكن أن تقدم للمخرج مزيداً هائلاً من القدرات الدرامية والطاقت التعبيرية غير المحددة . وهي في تجمعها وامتزاجها وتفاعلها تعتبر وسيلة تسعى لتحقيق هدف واحد ، وإي تناقض فيما بينها يمكن أن يقضى على تناغمها ، ويقضى بالتالي على تناغم الفيلم كعمل فني له كيانه العضوي وشخصيته المتبلورة .

وبرغم ثراء اللغة السينمائية ، وخصوبتها ، فإن المخرج المتمكن منها لا يستخدمها إلا في حدود الوظيفة الدرامية التي تؤديها . فهو مثلاً يرفض أن يملأ الكادر بأشكال مبهرة ، وخطابة ومهمة في لقطة لن تظهر على الشاشة سوى لحظات معدودة ، ذلك لأن الجمهور لن يلمس أهمية هذه الأشكال أو يستوعب أبعادها الجمالية ، وربما أدت إلى تشتيت ذهنه إذا حاول إدراكها في هذه اللحظات المعدودة.

فالإخراج السينمائي هو عملية توازن وهارمونيات مستمرة . فمثلاً إذا كانت العناصر الحركية في أحد المناظر هامة جداً ، فإنه يجب أن تكون العناصر التصويرية بسيطة بحيث لا تفرض نفسها على المنظر . فالمخرج يتحسس دائماً مراكز النقل في كل لقطة أو مشهد كي يركز عليها ، وبالتالي يحفظ توازنها وتناغمها مع العناصر المساعدة الأخرى .

وقد اشتهرت أفلام المخرجين الكبار بروح أو جو يميزها ويحولها إلى تجربة سيكولوجية ممتعة للمتفرج . ولا شك أن خلق مثل هذا الجو يشكل مهمة مغرية دائماً للمخرج، لكن المخرج القدير يدرك جيداً أن هذا الجو لا قيمة له إلا بمقدار قدرته على تطوير مضمون الفيلم وسياقه . ولذلك لا يسمح مخرج كبير مثل ألفريد هيتشكوك لنفسه أن يخلق جواً من التوتر أو الغموض بمجرد أنه يريد وجود مثل هذا الجو . فهو يدرك تماماً أن المشاهدين سيتساءلون في دهشة واستكثار عن المبرر لمثل هذا الافتعال ، وتساؤل مثل هذا كفيلاً بنسف المصداقية الفكرية والفنية للفيلم كله .

إن الإخراج السينمائي من أكثر الفنون تعقيداً وصعوبة وتشعباً وتشابكاً ، لكن المخرج الذي يتمكن من أصوله ، ويدرك أسرارها بعلاقة حميمة تصل إلى درجة العشق ، فإن هذه الطاقة كفيلاً بأن تفتح له هذه المفارة المبهرة، الخلاية ، الزاخرة بالأعاجيب المذهلة . فلا يوجد فنان مثله يملك ويعرف لغة الصورة والصوت والإيقاع والضوء والديكور والتشكيل والموسيقى والحركة مثله ، ذلك أن الفنانين في الفنون الأخرى يستخدمون لغة أو لغتين على أكثر تقدير . أما اللغة السينمائية فقد فتحت للفن الإنساني آفاقاً من التعبير الفكري والفني لم تكن متاحة من قبل . ولا غرو في ذلك فقد جاء هذا الفن السابع ليصهر في بوتقته كل الفنون الستة التي عرفها الإنسان منذ عصر المصريين القدماء وحتى العقد الأخير من القرن التاسع عشر بعد الميلاد ، حين تفتحت العبقرية البشرية عن هذا الفن العظيم .

★ ★ ★

## الإخراج المسرحي

لا يوجد أحد من رواد المسرح ، مهما كان جاهلاً أو غير مثقف ، لا يشعر باشتراك الممثل في تقديم المسرحية ، لأن الممثل مائل أمامه ، موجود في الصورة دائماً ، وهو الوسيلة الحية التي تجعل من الشخصيات والعقدة والبنية التي يخلقها الكاتب المسرحي كائنات مرئية ومسموعة. كما يعلم معظم رواد المسرح أن هناك شخصاً ألف المسرحية لكنه بالنسبة لهم شخص غير مرئي يتوارى في الظل بل وشخص ثانوي ، ولذلك لا تعرفه سوى نسبة ضئيلة منهم . وهذه النسبة تزداد في الضالة إذ سألنا هذا الجمهور العادي عن اسم المخرج ، بل إن بعضهم لا يدري أن هناك مخرجاً ، وإذا كان يدري فلا يعرف وظيفته على وجه التحديد ، وبالتالي لا يهتم أن يعرف من هو كشخص ، خاصة إذا كانت الحركة في المسرحية سلسلة وتتدفق في يسر ورشاقة ، والكلمات تفيض بأسلوب طليعي وتلقائي ، فيبدو كل شيء كما لو كان يحدث تلقائياً ، بدلاً من أن يبدو كأنه تنفيذ دقيق لنموذج تم تصميمه بحرفية بالغة .

وعلى الرغم من عدم تألق اسم المخرج ، فإنه كالممثل أو النجم لا يمكن الاستغناء عنه أبداً في عملية التوصيل . ويكاد يكون من المستحيل أن نتصور فرقة من الممثلين يعملون في تحضير مسرحية للعرض بدون توجيه المخرج . فلا بد أنهم لا يعلمون ما يصنعون ، أو إلى أين يتجهون ، أو كيف يلقون كلمات أدوراهم؟! ولابد بالتالي أن يصبح إنتاج المسرحية شيئاً مختلماً ومرتبكاً ، ويفتقد الشكل والتوافق . ذلك أن المخرج يباشر العمل المسرحي منذ أول لحظة بعد اقتناعه بالنص وحتى آخر ليلة عرض له .

وأول عمل ينهض به المخرج هو توزيع الأدوار على الممثلين فهو خطوة لابد أن تبدأ على الطريق الصحيح ، لأنه إذا أحسن توزيع الأدوار ، فإنه يكون بذلك قد خطا

خطوة كبيرة جداً نحو إتمام رسالته . إن توزيع الأدوار عملية شاقة وحساسة لأنها تتطلب قوى خاصة من الإدراك تربط ما بين قدرات وشخصية الممثل المرشح لأداء الدور ، وبين الدور المطلوب منه أداؤه . وتعتبر معرفة المخرج السابقة بالممثل وبالأدوار التي أداها من قبل ، عاملاً مساعداً له وزنه عند توزيع الأدوار ، ومع ذلك لا تعد خبرته السابقة مرشداً أميناً يعول عليه تماماً ، لأن الممثل يمكن أن يصبح أسوأ أو أحسن مما كان عليه من قبل في أدوار معينة . وإذا لم يقتنع المخرج تماماً بصحة اختيار ممثل معين لدور بالذات ، فإن اختباراً واحداً أو أكثر في الإلقاء والأداء يصبح شيئاً جوهرياً .

لكن المعتاد أن معظم الممثلين ، خاصة من ذوى الخبرة القصيرة ، يعانون من رهبة المكتب أمام المخرج أكثر من رهبة المسرح أما الجمهور ، لدرجة أن الإلقاء المبدئي يكون غالباً اختباراً شاقاً يرفض معظم الممثلين بصراحة أن يؤدوه ، بحجة أن الإلقاء في حجرة أو حتى على منصة المسرح لا يبين ما يمكن أن تظهره أسابيع من الدراسة والعمل . وهذا صحيح إلى حد كبير ، برغم أن القراءة الأولى لا تعد إلقاءً تمثيلاً ، ولذلك لا يعول كثير من المخرجين على ذلك عند اختيار قدرات الممثلين . إن ما يبحث عنه المخرج هو اكتشاف لون شخصية الممثل إلى جانب قدرته على تجسيد الدور ، وعادة فإنه الممثل الذي لا يظهر فهماً تلقائياً ومبدئياً لجوهر الشخصية التي سيؤديها من القراءة الأولى ، لا يستطيع مطلقاً أن يؤدي دوره بنجاح . وإذا كانت الخبرة والدراسة من مستلزمات الممثل ، لكن في التمثيل كما هي الحال في الفنون الأخرى ، يعتبر عمق الإحساس والإدراك شيئاً أعظم خطراً من الخبرة والدراسة ، ذلك أن معظم الممثلين يصلون إلى تفسير أدوارهم خلال أحاسيسهم أكثر منه خلال عملية التفكير التحليلي .

وفي أثناء عملية التوزيع يلعب المخرج دوراً أكثر من مجرد اختيار الممثل الصالح لكل دور في المسرحية ، إذ يجب عليه أن ينظر إلى علاقة الأدوار المختلفة بعضها ببعض ، بحيث يؤدي كل فرد دوره في العرض المسرحي على نفس المستوى من الإتيان في تناغم أعضاء الأوركسترا الذين يعزفون سيمفونية واحدة . فمن المتوقع أن يشعر رواد المسرح بعدم التجانس الذي ينتج عن عدم توافق الممثلين أثناء أداء أدوارهم .

أما التنافس القائم بين الممثلين حينما يظن كل واحد منهم أنه نجم المسرحية، فغالباً ما يؤدي إلى فقدان العرض المسرحي لتوازنه لانتشار عناصر النشاط فيه .  
فالفرقة في هذه الحالة تتحول إلى مجموعة من الممثلين الانفراديين ، كل يؤدي دوره بأسلوبه الخاص، ويعيش كفرد منعزل في مجموعة أجدر بها أن تكون موحدة متناغمة.

فهناك حقيقة لا يمكن تجاهلها، وهي أن الممثل لا يستطيع أن يتفوق على الدور الذي يؤديه ، لأن وظيفته تنحصر في تفسير الشخصية كما أبدعها الكاتب المسرحي . فإذا قام بتزويق الدور أو أضفى عليه معاني أعمق أو أبعد مما قصده المؤلف ، فإنه يعمل على إضافة شيء لا لزوم له ، مما يؤدي به إلى أن يصبح هو نفسه كاتباً مسرحياً، أى يتخلى عن اختصاصه ليستولى على اختصاص ليس من شأنه . وإذا كان من حق الممثلين أن يحسنوا أدوارهم حتى يظهروا بمظهر المجيدين ، لكنه ليس من حقهم إدخال ما يشتت انتباه الجمهور، أو ابتكار بعض التفاهات التي تؤثر في كيان المسرحية ككل . فمثلاً إذا أشعل ممثل عود ثقاب في نفس الوقت الذي يكون ممثل آخر يقول فيه شيئاً هاماً ، فإن أثر حديثه سيضيع كلية ، لأن العين في المسرح أكثر حساسية ويقظة من الأذن . ولابد أن يكون المخرج يقظاً لمثل هذه الخدع والألاعيب .

ومن بين الواجبات الهامة التي يؤديها المخرج أيضاً ، أن يختبر مدى صلاحية المناظر ومواقفها على منصة المسرح حيث تجري أحداث المسرحية . ولذلك لابد أن يتعاون تعاوناً كاملاً مع مصمم المناظر منذ البداية حتى يتأكد من أن المناظر صالحة للمسرحية ، وأنها واضحة وموجودة في مكانها الصحيح ، وأن الأثاث ومستلزمات المسرح مرتبطة بطريقة تجعل عملية استعمالها أمراً سهلاً ودقيقاً في الوقت نفسه، وأن التفاصيل الفنية والمادية الأخرى منظمة تنظيماً حسناً . وعندما يتم الاتفاق على خطة مرضية وشاملة ، ينتقل المخرج إلى الخطوة التالية وهو مطمئن بعد أن أصبح لديه القاعدة التي يمكن أن يشيد عليها صرح المسرحية.

لكن أسلوب الإخراج المسرحي يختلف من مخرج إلى آخر. ويمكن أن يقال بصفة عامة إن هناك ثلاثة أنواع من المخرجين : المخرج الذي يضع أدواته في خدمة النص، فيميل دائماً إلى استخدام الممثلين كأدوات لإظهار قيم النص المسرحي

وتجسيد أبعاده، تماماً كما يستخدم المايسترو العازفين لإبراز إمكانات العمل الموسيقي . وهناك المخرج الذي يميل إلى معالجة النص المسرحي كمادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم . أما المخرج الذي يرى أن وظيفته تتمثل في إبداعه هو كمخرج ، فمن شأنه أن يستخدم كلا من النص المسرحي ، والممثلين ليستعرض تمكنه من الحيل والأدوات المسرحية بهدف إبهار الجمهور في النهاية ، وظهوره بمظهر النجم الحقيقي للعرض وإن لم يره الجمهور رؤية العين . ويدهي أن كل واحد من هؤلاء المخرجين لا يمكن تسكينه على وجه التحديد في واحدة من هذه «الخانات»؛ لأنه قد تظهر في العرض المسرحي الواحد كل هذه الميول مجتمعة ، لكن كقاعدة عامة يمكن أن يدرك المشاهد العادي «الخانة» التي ألقى فيها المخرج بكل ثقله .

إن المخرج الذي يهتم بالنص المسرحي بصفة أساسية ، يميل إلى التركيز على سياق الأحداث واتصالات القائمة بين الشخصيات . فهو يسخر أدواته في الإخراج لكن يبرز ويجسد البناء الفني للنص ، متتبعا تطوره ونموه بوضوح وجلاء . ولا يعني هذا أن الممثل أصبح أقل أهمية ، بل أصبح من المحتم عليه أن يظل دائما في إطار الشخصية كما رسمها الكاتب المسرحي، وأن يستخدم النص المسرحي كمرجع له في اختيار كل ما يتقوه به أو يفعله . فإذا كانت المسرحية ناضجة ، وكان الممثل متمكناً من أدواته، وشخصيته متكاملة ، وكان المخرج عليمًا بأسرار مهنته وأبعادها المتعددة ، جاء العرض المسرحي مقنعاً إلى حد كبير ومرضيا من الناحية الفنية والفكرية والجمالية .

أما المخرج الذي يرى في النص مادة يستخدمها الممثلون لاستعراض مواهبهم - وهو غالبا ما يكون ممثلا أو سبق له التمثيل - فيميل إلى دراسة كل دور في ضوء الإمكانيات والطاقت الحركية الكامنة فيه، والتي يمكن أن يستخدمها ويستغلها الممثل عند أداء دوره . فهو ينظر إلى المسرحية كسلسلة من المشاهد المتتابعة المرئية قبل أن تكون مسموعة ، وفي كل منها نقطة يجب إبرازها بكل الوسائل الممكنة، فينصب اهتمام المخرج على أداء الممثل لدوره لا مع تطور عقدة المسرحية ونمو مضمونها الفكري ، أي إن العناصر التي يعمل المخرج على إبرازها هي عناصر مسرحية أكثر منها درامية. وعندما يكون النص المسرحي ضعيفا والممثلون مجيدين ، وهو أمر لا يستبعد حدوثه ، فإن هذا الأسلوب في الإخراج ينجح إلى حد كبير لأن براعة

الممثلين تخفى عيوب النص ، لدرجة أن الممثلين المصابين بداء النجومية الترجسية يفضلون النصوص الهزيلة لإبراز تألقهم ، بل إن بعض النصوص يتم تفصيلها طبقا لرغبات النجم .

وعندما تكون المسرحية متقنة البناء ورفيعة الفكر، فإن أى انحراف أدائى عن سياقها أو مبالغة فى إظهار مهارات الممثلين ، من شأنه أن يشوه البناء المتقن والشكل الجمالى الذى أبدعه المؤلف . ولذلك يهتم المخرج الذى يضع أدواته فى خدمة النص بفهم روحه وتوضيحها للممثلين ، لكنه لا يميل إلى التركيز على تعليم الممثلين كيف يؤدون أدوارهم ، بل يعتقد أنه بمجرد تفسير النص ودراسته نظريا وعمليا ، وتوضيح الأدوار المختلفة ، فإنه يتحتم على كل ممثل أن يعمل على توصيل دوره إلى النظارة فى إطار المفهوم العام للنص ، وذلك من خلال توظيف الأدوات الفنية المطلوبة لذلك .

أما المخرج الذى يضع النص فى خدمة البراعة الأدائية ، فإنه يقضى وقتا طويلا فى توجيه التعليمات الفنية التفصيلية إلى الممثلين ، ويرحب عادة بالفرصة التى تواتيه لكى يبين للممثلين كيف يؤدى أمامهم دوراً بمهارة وإتقان . أما المخرج الذى يقوم بالإخراج من أجل الإخراج نفسه ، فغالبا ما يكون استعراضى النزعة، يهيمه أولا الحصول على نتائج مثيرة ومبهرة باستخدام أية طريقة تسنح له أو يستطيع أن يخترعها . فالممثلون فى نظره دمي تتحرك بين أصابعه لتلائم مقتضيات اللعبة المسرحية التى يمارسها . وقد برز اسما ماكس رينهارت وديفيد بلاكو ، كمخرجين من هذا الطراز ، مالا لسنوات طويلة مسارح أوروبا وأمريكا بعروض لا تخلو من الذوق والأصالة ، وذلك باستخدام كل حيلة يمكن استغلالها فى إبراز المناظر، والإضاءة ، والملابس ، والجماهير ، والحركات المسرحية الشاذة ، وغير ذلك من الحيل والخدع والألاعيب التى لا تنتهى .

ومن الواضح أن المسرح من المرونة والشمول بحيث يمكن أن يتسع لكل نوع من أنواع الإخراج ، بل إن هذه الأنواع يمكن أن تتداخل بشكل أو بآخر فى عرض مسرحى واحد . فقد يشتمل الإنتاج المسرحى الرفيع على براعة حركية بارزة ، أو إبهار فى المشاهد لا يؤثر على مصداقية النص . لكن بصرف النظر عن اتجاه المخرج فى الإخراج ، فإنه يجب عليه بصفة عامة أن يترجم النص المسرحى إلى أداء وكذلك إلى ميكانيكية منصة المسرح . كما أن تنفيذ الإخراج الصحيح على منصة

المسرح ليس بالأمر الهين ، ويجب أن تكون حركة الممثلين على المنصة محسوبة لتجسد في كل خطوة دلالة درامية أو فكرية معينة من خلال تفاعلها مع كل عناصر العرض المسرحي وفي مقدمتها الحوار، وذلك حتى تحدث أثرها في النفوس . إن حبك الحركة على المنصة في أي عرض مسرحي يتطلب أن يكون لكل حركة معنى سواء لإلقاء الضوء على شخصية أو عاملة أو فكرة بصفتها جزءا عضويا في سياق حركة الممثلات المسرحية ، ووسيلة لتجسيد نقطة بعينها في الحوار . وإذا كان في إمكان المخرج السينمائي أو التلفزيوني أن يبرز التعبير على ملامح الممثل بتقريب آلة التصوير من وجهه أو يده أو ساقه، فإن المخرج المسرحي لا يستطيع أن يقوم بهذه المهمة إلا من خلال التحكم في حركات الممثل وسكاته التي يمكن أن يراها الجمهور بوضوح ، خاصة هؤلاء الذين يجلسون في المقاعد الخلفية .

وغالبا ما يتجاهل المخرج ، حتى لو كان هو نفسه مؤلف المسرحية، التوجيهات المسرحية التي يذكرها الكاتب المسرحي في مسرحيته والتي لا تعدو أن تكون أكثر من دليل على تحرك الممثلين على منصة المسرح. ويبدو أن توفيق الحكيم كان واعيا بهذه الحقيقة ، خاصة في مسرحياته الأخيرة ، فقلل من توجيهاته المسرحية إلى أدنى حد ممكن . فالمخرج لا يستطيع أن يعتمد فقط على توجيهات عامة ، لأن من واجبه أن يشرح للممثل أدق التفاصيل بحيث يشرح له متى يقف، ومتى يجلس ، ومتى يسير أو يدور ، ومتى يصفى إلى الحوار ومتى لا يصفى إليه .

ومن النادر أن توجد مسرحية يتم إخراجها على منصة المسرح بنفس التطابق التام الذي كتبت به . وهذه الحقيقة المعروفة تبرر دائما الاستشهاد بالقول المأثور لديون بوسيكولت : «إن المسرحيات لا تكتب، وإنما تعاد كتابتها». لكنه قول فيه كثير من التجنى على المفهوم الناضج للإخراج المسرحي . فمن الطبيعي أن يعيد الكاتب المسرحيون كتابة مسرحياتهم ، مثلهم في ذلك مثل الشعراء والروائيين. لكن الأعمال الفنية الأصيلة قلما يدخل عليها أي تغيير إلا فيما يتعلق بالتفاصيل . والمسرحيات التي تعاد كتابتها عند الشروع في إخراجها غالبا ما تكون مسرحيات هزلية تجارية أو ميلودرامية ساذجة، أو مسرحيات كتبت حسب الطلب ليقيم بطلونها نجم معين .

أما إذا كانت المسرحيات قوية وناضجة ، فإن التغييرات التي تدخل عليها أثناء التدريبات ، وهي غالبا ما تتم بناء على رغبة المخرج، إنما يكون الدافع إليها

التوضيح وتكثيف الأثر الدرامي . ومن الناحية النظرية ، يجب أن تكون كل لحظة في المسرحية مفهومة ومثيرة للاهتمام ، لكن من الناحية العملية فإن المسرحيات التي تحقق هذا الهدف قليلة العدد إلى حد كبير . ومع ذلك فهذا هو الهدف الذي يعمل المخرج على تحقيقه بقدر الإمكان . وقارئ النص المسرحي لا يختلف كثيراً عن قارئ النص الشعري أو الروائي في إهماله قراءة فقرات معينة أو إعادة قراءة الأجزاء التي غمضت عليه ، لكن الأمر يختلف تماماً في عملية الإخراج المسرحي حيث يستحيل تقاضى الأجزاء المملة في المسرحية أو إعادة مشاهدة مشهد انتهى في نفس العرض لغموضه على الجمهور .

من هنا كانت أهمية المآخذ أو الملاحظات التي تبرز في « البروفات » الأولى ، خاصة فيما يتصل ببعض الفقرات الطويلة أو المبهمة . بل إن العرض الأول بدوره يمكن أن يؤدي إلى ملاحظات جديدة نتيجة الاحتكاك العملي بالجمهور . ويعتمد بعض الكتاب المسرحيين الإسهاب في توصيف الشخصيات وتجسيدها سواء من خلال التوجيهات المسرحية أو الحوارات المطولة ، وذلك لكي يعطوا الممثلين فكرة أوضح عن شخصيات المسرحية بقدر أكثر مما يحتاج إليه الأداء ، وأيضاً لأن حذف أجزاء من المسرحية أيسر من إضافة أجزاء إليها . وهو أمر مفيد للكتاب المسرحي لأنه يتيح له اختبار المادة قبل أن يقرر أي الأجزاء يجب حذفها . وبالإضافة إلى ذلك فإن الممثل يستطيع بحركة أو إشارة أو نظرة أن يوصل ما يعجز الكاتب عن توصيله من خلال الكتابة . وقد يؤثر سطر جاد الضحك بسبب المبالغة في صياغته ، أو في موقعه في السياق . إن المخرج يصل إلى هذه الاكتشافات ، واحداً بعد الآخر ، عندما تدب الحياة في جسم النص الجامد على منصة المسرح ، ويصبح بناءً ملموساً ومرئياً أمام كل الأطراف المعنية .

ومن الأهمية بمكان أن يدرس المخرج علم النفس ، بالإضافة إلى ثقافته المتعددة الأخرى ، حتى يمكنه أن يؤدي مهمته المعقدة وعمله الصعب بطريقة ترضيه هو نفسه قبل أي إنسان آخر . علاقته بالممثلين أشبه ما تكون بعلاقة الوالد بولده ، حتى لو كان أصغر منهم سناً . فلا بد أن يكتسب ثقتهم ويخفف من وطأة شكوكهم ، ويعرف متى يمتدح ومتى يلوح بسوطه في الهواء . ولا يستطيع أن يدرك مدى أهمية ارتفاع الروح المعنوية وراء الكواليس ، سواء في عملية الإخراج أو العرض ، سوى

أبناء المسرح نفسه . ويتوقف مستوى الروح المعنوية على المخرج إلى درجة كبيرة جداً . فقد لا يشعر الجمهور بوجود المخرج ، لكنه المسيطر والمهيمن على كل شيء أثناء فترة الإخراج أو العرض الحرجة . إنه المايسترو الذى بدونيه يمكن أن تتحول المعزوفة المسرحية إلى نشاز مرفوض من الجمهور الذى جاء للمتعة الفنية وليس للتوتر النفسى .

إن المخرج هو حلقة الاتصال العضوى بين كل عناصر العرض المسرحى ، وبدونه لا يحدث تفاعل حقيقى فيما بينها . فهذه العناصر هى التى تحدد شكل المسرح والطريقة التى يؤدى بها رسالته ، وبذلك يؤثر المخرج تأثيراً فعالاً ، شاملاً فى توصيل الدراما ، وإلى حد ما ، فى طريقة إبداعها . فهو ليس مجرد فنان له أسلوبه المتميز ، بل قائد نفسى واجتماعى فى مجال إدارة البشر . ذلك أن جزءاً من هذه العناصر هو فى حقيقته نفسى واجتماعى أكثر منه إبداعاً فنياً ومسرحياً ، إذ يتمثل فى حوادث بيئية قد لا يكون لها علاقة بالدراما كفن ، لكنها فى الوقت نفسه تدخل فى طبيعة تكوين العمل المسرحى فى حد ذاته ، وهذه العوامل النفسية والبيئية ليست مرتبطة ومؤثرة فى فريق العمل المسرحى فحسب ، بل مرتبطة بجمهور النظارة أيضاً ، إذ إن هناك عوامل بيئية تؤثر فى نوعية تقبله واستيعابه للعرض المسرحى . ولذلك فإن أى بحث فى طبيعة المسرح كمؤسسة لا يكمل إلا إذا تم تحليل ودراسة خصائص هذه العناصر ووظيفتها فى عملية التوصيل الذى يعد من صميم عمل المخرج .

وإذا كانت مهمة الممثل أن يؤدى ما يكتبه المؤلف المسرحى ، وإذا كانت مهمة المؤلف المسرحى أن يكتب ما يمكن أدائه ، فإن مثل هذا التفاعل الإيجابى لا يتم إلا من خلال المخرج الذى يملك أدوات التوصيل بين منصة المسرح وقاعة المشاهدين . وذلك أن للإخراج المسرحى لغة وإمكانات ومفردات لابد أن يعيها المؤلف حتى يمكن التعامل مع المخرج فى يسر وسلاسة ، بحيث يصبح الاثنان أبناء حرفة واحدة تكشف لهما عن كل أسرارها . وهذا يفسر عدم قدرة عدد كبير من الشعراء والروائيين البارزين على الكتابة للمسرح . فالمسرحية المكتوبة تشبه المدونة الموسيقية إلى حد كبير ، لا تتواجد بالفعل إلا عندما يقوم المخرج بعزفها . ولا يوجد مؤلف موسيقى قادر على كتابة المدونة إلا إذا كان خبيراً بكل أصول الصنعة الموسيقية . بل إنه يسمع بأذن الخيال الأنغام والألحان والتراكيب الهارمونية وهو يخطها على الورق .

وليس بمستغرب أن بعض كبار الكتاب المسرحيين العالميين كانوا مخرجين وممثلين من أمثال سوفوكليس وشكسبير وموليير . ولقد ألف كثيرون غيرهم مسرحياتهم وهم يفكرون في ممثلين معينين وفي طريقة شبه محددة لإخراجها على المنصة دون أن يكونوا محترفين للإخراج أو خبراء فيه . وحتى عندما يبدع المؤلف المسرحي مسرحية دون أن يفكر في ممثلين معينين ، فإنه من البدهى أنه يعي ما سيفعله الممثلون ، وما سيكون عليه وقع الحوار على مسامع النظارة عند إلقائه على منصة المسرح . فإن لم يكن واعياً بكل هذا ، فلا بد أن يعجز المخرج عن توصيلها بطريقة فعالة إلى النظارة . من هنا كانت حتمية التغييرات التي يطلبها المخرج لنقل المسرحية من لغة النص المنشور إلى لغة العرض المسرحي .

إن كل كاتب مسرحي كبير يعلم تماماً ما يدين به للمخرجين من ذوى الفن الرفيع الذين يجسدون القيم الفنية والجمالية والفكرية التي تتضمنها وتمثلها مسرحيته . وهو يرى أيضاً عواقب وقوع مسرحيته بين يدي مخرج غير متمكن أو عاجز عن استيعابها بكل أبعادها . يكفى مثلاً أن تضع قيم مسرحيته لأن أدوارها وزعت على الممثلين بطريقة خاطئة ، أو كان الممثلون يعوزهم التوجيه الفني المناسب من المخرج . وقليل من رواد المسرح يستطيعون أن يفرقوا بين النص الضعيف والإخراج الضعيف . حتى الناقد المسرحي غالباً ما يلقي باللوم كله على الكاتب المسرحي عندما يكون المخرج هو المسئول عن الخطأ .

وبذلك يصبح لزاماً على الكاتب المسرحي أن يضع في اعتباره وهو يباشر عملية كتابة المسرحية أن توصيل المسرحية يتوقف إلى حد كبير على أسلوب الإخراج وقدرة المخرج على تطويع الممثلين الذين يمكن أن يتحولوا بين يديه إلى آلات موسيقية يعزف عليها بمهارة المدونة المسرحية التي أبدعها الكاتب . ولا شك أن أثر هذا التوصيل قد يزداد حيوية بفضل استفادة الممثلين من تعليمات المخرج القادر على استخراج قدراتهم الفذة وبصائرهم النافذة ، وهي قدرات وبصائر قد تكون خافية عنهم أنفسهم . إن المسرح يبدو في أحسن حالاته عندما يعبر الكاتب المسرحي في مسرحيته بطريقة تهيئ للمخرج الفرصة لاستخدام مواهبه وتوظيف خبراته واستغلال ثقافته بأكملها ، من خلال استخدام كل الفنون المسرحية التي بين يديه ليوصل إلى الجمهور ما يحاول الكاتب المسرحي أن يعبر عنه .

★ ★ ★



## الأوبرا

تعد الأوبرا من الفنون الحديثة - إلى حد ما- التي تعبر عن مضمونها الفكري وشكلها الدرامي بالموسيقى والغناء . وتتحدد بدايتها الفعلية بعام ١٥٩٤ عندما قدم رينا تشيني أوبرا «دافنى» في قصر كورسى بفلورنسا كمحاولة لإحياء التراجيديا الإغريقية الكلاسيكية . وهكذا بدأت الأوبرا كتراجيديا تؤدي بالغناء ، وحلت المقطوعات الغنائية الزاخلة بالوقار والجلال محل المواقف والخطب المأسوية . وبحكم انتماء الأوبرا إلى الفن الدرامي ، فقد كانت نابضة بروح التراجيديا الإغريقية التي رسخت جذورها فيها بطول تاريخها . ففي القرن الثامن عشر تتجلى هذه الروح في أوبرات جلوك ، وفي القرن التاسع عشر تركت بصماتها واضحة على أعمال فاجنر برغم ثورته العارمة ضد الأوبرا التقليدية لدرجة أنه رفض استخدام اصطلاح الأوبرا واستبدله باصطلاح «الدراما الموسيقية» ..

وإذا كان عصر النهضة قد ابتكر فن الأوبرا ، فإن عصر الباروك قام بتطويرها في روما و نابولي والبندقية بصفة خاصة حيث قدمت بين عامي ١٦٣٧ و ١٧٠٠ فقط حوالي ثلاثمائة أوبرا من أنواع مختلفة ، لدرجة أن شيسنى كتب وحده مائة وخمسين أوبرا . وفي عام ١٦٤٥ جلب الكاردينال مازاران الأوبرا الإيطالية إلى القصر الملكي في باريس (باليه رويال) ، كما قدمت أوبرا أخرى من البندقية لكي تشارك في الاحتفالات بزواج لويس السادس عشر . وتحت حكم الإمبراطور ليوبولد الأول أصبحت فيينا البيت الحقيقي للأوبرا الإيطالية . وابتداء من أواخر القرن السابع عشر بدأ فيضان الأوبرات يتدفق من نابولي ليغرق أوروبا . وكانت أساليب الباروك الإيطالي بمثابة الموجة السائدة في قصور حكام ألمانيا ، ومديريه ، وسانت بيتر سبرج ، وكوبنهاجن ، ولندن .

وخلال القرن الثامن عشر بدأت فرق الأوبرا الإيطالية في التجوال عبر أوروبا لتقديم عروضها . وكانت من أهم خصائص أوبرا الباروك هذه أنها سعت إلى

الإيهار عن طريق استخدام كل الفنون الأخرى والاستفادة بها . ففيها الديكورات الضخمة الشاهقة ، والأوركسترا الكبيرة ، ومجموعات الكورال ، وفرق الباليه ، والأجهزة المسرحية .. إلخ . وكانت المضامين ما زالت تستوحى من الأساطير الإغريقية والتاريخ القديم ، لكن التأثيرات المبهرة في الجمهور كانت الهدف الأساسي الذي يسعى فنانون الأوبرا إلى تحقيقه ، وكانت دور الأوبرا تصدح كل ليلة بالفناء الانفرادي بصفة خاصة حتى يستمتع الجمهور بطلاوة الصوت وقوته . وفي المشاهد الجانبية ظهر المطربون المضحكون بنفس أسلوب الفارس الشعبي الإيطالي . وقد حلت البراعة الفردية في الفناء مع الإخراج الدرامي القومي والمناظر الخلابة المبهرة محل الإغراق العاطفي في الأشجان والحس المأسوي الحاد الذي برز في الأوبرات الأولى . فقد أصبحت الأوبرا فن الإيهار ، والإشباع الفني ..

وبالإضافة إلى هذه الأوبرات الإيطالية التي بهرت جمهور المتفرجين سواء في قاعات القصور حيث تجمع الأمراء والنبلاء والأشراف ، أو في المسارح العامة حيث تجمع أبناء الشعب - حين أنشئت أول دار للأوبرا في البندقية عام ١٦٣٧ - فقد استطاعت أوبرا البلاط الفرنسي تحت رعاية لويس السادس عشر أن تطور أسلوبها الدرامي الخاص بها ، والذي سار على نهج تراجيديات راسين بحيث عادت الأوبرا الفرنسية إلى روح التراجيديات الإغريقية الجادة بالرغم من كل محاولات التحديث وانتشار الباليهات العديدة التي جسدت روح العصر . وقد انتقلت هذه الروح المأسوية إلى أعمال جلوك الذي قام أتباعه من أمثال ساليري ، وساكستيني ، وشيرويني ، وسبونيني بمحاولات مشابهة في تحديث التراجيديات الموسيقية الفرنسية بالرغم من تشبعها بروح التراجيديات الإغريقية التقليدية . .

وبحلول منتصف القرن الثامن عشر بدأت أوبرا الباروك تفقد حيويتها مع زوال مجتمع الأمراء والإقطاعيين، ذلك المجتمع الذي حافظ على تقاليد ثقافة الباروك . ففي إيطاليا ازدهرت الأوبرا الكوميدية الخفيفة على يد كل من لوجرتشينو ، وجازانجا ، وأنفوسى ، وبيتشيني ، وحلت محل الأوبرا الجادة . وانتقلت الحرية في اختيار المضمون إلى الحرية في صياغة الأشكال الموسيقية ، وفي الاتجاه نحو مزيد من الواقعية . وفي فرنسا أضاف مؤلفو الأوبرا من أمثال جريتري ، وليميير ، وتشيرويني أبعاداً جديدة إلى الأوبرا الكوميدية التي أخذت صيغة تجمع

بين الإسراف العاطفى والتصوير الواقعى. وفى ألمانيا اتجه شفايتزر، وهولزياور، وديترز دورف، وهيلر إلى تطوير الأوبرا الجادة ومزجها بالأوبرا الشعبية وبشكل «السنجسبايل» الذى عرف فى ألمانيا وانتشر على المستوى الشعبى، وتميز بالحوار العادى الخالى من القناء، والبعيد عن الفصحى الكلاسيكية. فى حين كانت المواقف الدرامية تمهد للأغنى المتأثرة هنا وهناك. وكانت أوبرات موزارت الرئيسية قد كتبت إما بأسلوب الكوميديا الخفيفة كما نجد فى «دون جايوفانى» و«زواج فيجارو» أو بأسلوب السنجسبايل مثل «النأى السحري». كما أن أوبرا «فيديليو» لبيتهوفن قد سارت على النهج الواقعى لتشيرويينى الذى ترك بصماته واضحة على الأعمال العظيمة للرومانسية الألمانية كما نجد فى أعمال فيبر على وجه الخصوص .

وقد أتت الحركة الرومانسية بمضامين جديدة وأشكال مستحدثة . فعلى الفترة المضطربة التى واكبت ثورة يوليو ظهرت أوبرا روسينى التاريخية «وليم تل» فى باريس عام ١٨٢٩ ، وأوبرا مياريير «الهوجونوت» ١٨٣٦، وأوبرا هالفى «اليهودية» ، وأول أوبرا على المذهب الطبيعى كتبها أوبرا عام ١٨٢٨ بعنوان «ستام بورتيتشي» . كذلك انتشرت فى ألمانيا الأوبرات الرومانسية الفولكلورية ومعها أوبرات الأشباح والفرسان والأمراء القادمين من الشرق العريق كما فى أوبرات فيبر ومارشتر ومسبور. وفى إيطاليا تطورت الأوبرا على يدى روسينى ثم بيللىنى ثم دونيزيتى حتى وصلت إلى كل من هاجنر فى ألمانيا ، وفيردى فى إيطاليا اللذين بلغا بها قمة الرومانسية التى تمتزج فيها كل منابع الخيال والأسطورة والتاريخ والعواطف الجياشة .

وبعد ذلك امتدت الاتجاهات والمذاهب الأدبية لتفرض ظلها على الأوبرا . فعندما ازدهرت الطبيعية فى الأدب والفن التشكيلى فى العقد الأخير من القرن الماضى ، ظهرت بصماتها واضحة فى عام ١٨٩١ فى أوبرا « كافاليريا روستيكانا» لماسكانى ، وأوبرا « تايغاند » ليوجين دالير ١٩٠٣ وغيرهما . كما استمد ريتشارد شتراوس قوة خلاقة جديدة من المذهب الطبيعى ، تجلت فى أوبرا «سالومي» ١٩٠٥، و«إكترا» ١٩٠٩ ، وفى أسلوبه الكوميدى المستحدث فى أوبرا «فارس الورد» ١٩١١ . أما الانطباعية الفرنسية التى حمل شعلتها فى الشعر كل من مالارميه وفيرلين فقد تركت بصماتها على أوبرا ديبوسى «بيلياس وميليساند» ١٩٠٢، كما

تجلت البنائية في أعمال أرنولد شونبيرج مثل «إيرهارتوتنج» أو «التوقع» وهي من أسلوب المونودراما ، و «يد جلوكيتش» ، وفي أوبرا «عقدة أوديب» لسترافنسكي ، وأوبرا «فوتسليك» التي استمد ألبيان بيرج مضمونها من مسرحية ليونر بنفس الاسم . كل هذا يعنى أن الأوبرا عبر تاريخها الطويل سواء على مستوى النظرية والأسلوب أم على مستوى التطبيق والتنفيذ ، كانت قادرة على استيعاب مختلف فنون المسرح والموسيقى بهدف التعبير المجسد عن القوى الفنية والروحية التي منحت الإنسان معنى حياته على مر العصور .

وقد اشتقت لفظة « أوبرا» من كلمة Opera باللاتينية بمعنى «أعمال» ومفردتها Opus . وقد دخلت في اللغة الإيطالية بهذا المعنى العام ، وأطلقت على النموذج المسرحي الخاص الذي يجمع بين الشعر والموسيقى في مسرحية غنائية تقوم على التمثيل إلى جانب التعبير الإيمائي. ولما كان الغناء والموسيقى هما أهم عناصرها التي تقوم عليها، لهذا كانت الأوبرا دائما تحسب من النماذج الموسيقية، وتدخل ضمن نماذج الموسيقى المسرحية. ويحاول رشاد بدران في كتابه «فن الأوبرا» (١٩٦١) أن يفرق بين الأوبرا والنماذج الموسيقية الأخرى، فيقول إن الموسيقى نوعان: نوع يمثل في حد ذاته غاية مستقلة لا تتصل بأي أفكار أوغايات غير موسيقية ، وهي الموسيقى المطلقة . ذلك أن الموسيقى أصلا لم تنشأ بالتأكيد في قاعات الحفلات الموسيقية . ولم يتحقق هذا إلا بعد تطورات تاريخية خلال عدة قرون أصبح بعدها الاستماع إلى الموسيقى من أجل الموسيقى وحدها من الأمور التي تطلب لذاتها .

أما الموسيقى المسرحية فتتمدد أصولها إلى أزمنة غابرة حين ابتكرت القبائل البدائية موسيقى طقوسها الوثنية ، واستمر هذا النوع من الموسيقى الهمجية حتى ازدهار الغناء الديني للمسرحيات الدينية أو ما يسمى بالأوراتوريو في القرون الوسطى . وإلى يومنا هذا نجد أن الموسيقى المطلقة المكتوبة لمصاحبة مسرحية أو فيلم سينمائي أو رقصة باليه تفسر نفسها بنفسها . ولكن نموذج الأوبرا هو النوع الوحيد من الموسيقى المسرحية الذي يعوزه توضيح مضمونه السردى الذي يشعر به المستمع أو المتفرج غير المتمرس عندما يرى الشخصيات تتحدث وتتجاوز بالغناء بهدف إيضاح مضمون الأوبرا .

ولكن الأوبرا ليست الفن الوحيد الذى يحكمه الاصطناع . فالمسرح مثلاً يفترض وجود حائط رابع وهمى للغرفة ، وأتينا بطريقة عجيبة نطل على ما يجرى ويمثل فيها من واقع الحياة . كما يتصور الأطفال حينما يشاهدون المسرح لأول مرة أن ما يرونه يحدث حقاً . ولكننا معشر الكبار لا نجد غضاضة على كل حال فى قبول هذا الاصطناع على أنه من واقع الحياة مع علمنا اليقين بأن الممثلين إنما يمثلون فقط . والواقع أن الأوبرا فيها من الاصطناع ما هو أكبر منه فى المسرح ، ذلك أن الحوار بالغناء والموسيقى وهو مالا يحدث فى حياتنا العادية . ويمكن أن تعتبر الأوبرا مسرحية يستبدل فيها الكلام بالغناء ، وبذلك تنحرف عن الواقع تماماً . وحتى من هذه الناحية لا يستمر الغناء طوال المسرحية بأسرها ، بل إنه يقسم بانتظام إلى مقطوعات موسيقية متقابلة فيما بينها . وبهذا الوضع تخطو الأوبرا خطوة بعيدة عن كل صلة تربطها بالحقبة التى تزعم تصويرها .

ولكننا يجب أن ندرك أن للفن واقعاً خاصاً به ومستقلاً تماماً عن واقع الحياة . فالفن لا يقلد الحياة وإنما يعيد صياغتها . ولذلك فإن الأوبرا لا تقلد الواقع ، ولا يطلب منها أن تكون كذلك ، أما الشخص الذى لا يستطيع فهم الفن إلا إذا كان صورة طبق الأصل من الواقع . فيجب أن يعلم أن ذوقه الفنى من الهبوط والسداجة بحيث لا يعتقد فى شئ إلا إذا بدا له فى صورة واقعية مألوفة له من قبل . فى حين يجب على مثل هذا الشخص التسليم بأن الصور الرمزية هى مرآة الواقع أيضاً ، وغالباً ما يتولد عنها من المتعة الفنية ما يفوق الواقع المجرى . ودار الأوبرا من أفضل الأماكن التى تتشد فيها مثل هذه المتعة الرمزية الفنية . ولكى نستمتع بما يدور على مسرح الأوبرا يجب أن نبدأ بالتسليم بالفروق بين واقع الفن وواقع الحياة ، حتى لا نسقط فى الهوة التى تفصل بين الفن والحياة . فهذا السقوط معنا أننا لن نستمتع بالفن ولن نفهم الحياة فى الوقت نفسه ..

وتتضمن الأوبرا سائر النماذج الموسيقية : الأوركسترا السيمفونى ، والغناء المنفرد ، والمجموعات الغنائية الصغيرة (الشائى والثلاثى والرباعى والخماسى .. إلخ) ومجموعات المنشدين ، وطابع الموسيقى فيها قد يكون كوميدياً أو تراجيدياً ، وقد يشتمل على العنصرين فى الأوبرا نفسها . وقد تكون موسيقى الأوبرا فى صيغة السيمفونية - أى الموسيقى المطلقة - أو فى صيغة الموسيقى ذات البرنامج

التصويرى الوصفى أو القصصى . وقد تجد أيضا الباليه والتمثيل الإيمائى الصامت والدراما . وهى تنتقل فى يسر من نوع إلى آخر . ويسبب هذا المزيج ناهض فريق من الفنانين والجمهور الأوبرا ، بحجة أنها فن مولد غير خالص . فهم يقولون أنها لم تصل بالتمثيل إلى مستوى المسرحية ، ولا بالموسيقى إلى مستوى السيمفونية مثلا . أما أنصارها فيتخذون من نفس هذا النقد سببا للإعلاء من شأنها . فهى فى رأيهم مزيج رائع متناسق من الشعر والتمثيل ، والرقص والفناء والموسيقى جميعا . وهكذا فإن نشأة الأوبرا لم تكن تعنى ظهور فن جديد تماما ، بل كانت تعنى اندماج بضعة عناصر مستقلة فى بعضها البعض .

وتتجسد المشكلة فى كتابة الأوبرا فى الجمع بين كل هذه العناصر المتباعدة فى نموذج فن واحد ، وهذا ليس بالأمر اليسير . الواقع أن من المستحيل عمليا أن نختار إحدى الأوبرات ونقول مثلا : هذه أوبرا كاملة مثالية بحيث تصلح أن تكون نموذجا يحتذى المؤلفون . إن هذا تفكير مثالى غير عملى ومستحيل التطبيق ، لأنه يكاد يكون من المستحيل مساواة العناصر المختلفة فى الأوبرا أو توازنها بطريقة مرضية تماما . وكانت النتيجة العملية أن المؤلفين يميلون إلى تأكيد عنصر من العناصر على حساب الآخر ، كل حسب ميله الفكرى والفنى ، وهذا ما يصدق بصفة خاصة على الكلمات التى يلحنها المؤلف فى الأوبرا : فهناك المؤلف الذى أعطى الكلمات الدور الأساسى فى الأهمية مستخدما الموسيقى لتساعد الدراما فقط ، وهناك المؤلف الذى ضحى بالكلمات واستخدمها فقط كأداة يبرز بها موسيقاه . وبذلك تتركز المشكلة بأسرها فى أنها تجاوب بين الكلمات من جهة والموسيقى من جهة أخرى . والعبرة بالمحصلة النهائية التى تتمثل فى الشخصية المميزة التى تكتسبها كل أوبرا على حدة نتيجة لبراعة مؤلفها فى التوليف بين عناصرها المختلفة فى بوتقته الموسيقية بحيث لا نشعر بأى نشاط فى سياقها الفكرى والفنى .

★ ★ ★

## الأوبريت

يطلق اصطلاح الأوبريت على المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادى بين الشخصيات والمقاطع الموسيقية والغنائية التي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقى مرح . وقد ظهرت الأوبريت نتيجة للسأم الذي أصاب الجمهور من جراء القوالب الجامدة الأرستقراطية الجافة التي صبت فيها الأوبرا الجادة بعد أن أصبحت ترزح تحت عبء ثقل من التقاليد المتوارثة والرواسب القديمة . ففى مطلع القرن الثامن عشر لجأ مؤلفو الأوبرا فى مدينة نابولى بصفة خاصة إلى إدخال ما يسمى « بالأنترميترزو » أو الفاصل الموسيقى بين فصول الأوبرا الجادة ، لمنح المتفرجين نوعاً من راحة الأعصاب ، استعداداً لتقبل الأحداث المأسوية والألحان الحزينة عند رفع الستار التالى . وبالتدريج تحول هذا الفاصل الموسيقى إلى نوع أو شكل فنى مستقل وقائم بذاته عندما كتب بيرجوليزى أوبريت « عندما تقوم الخادمة بدور السيدة » عام ١٧٣٣ ، على الرغم من أنها قدمت كفاصل مرح بين فصول الأوبرا الجادة ، ثم كتب روسو « كاهن القرية » ١٧٥٣ مما يدل على مدى جاذبية هذا النوع من المسرح الموسيقى لدرجة أن فيلسوفاً كبيراً مثل جان جاك روسو كتب له . وهذا الجانب فى شخصية روسو لا يعرفه الكثيرون . فقد كتب دراسات حول الملامح المختلفة للموسيقى ، وأيد الأوبرا الإيطالية فى مواجهة الفرنسية، كما ألف عددا لا بأس به من الأغانى .

ومن أشهر الأوبريتات الرائدة أوبريت « أوبرا الشحاذ » التي كتبها جون جاي عام ١٧٢٨ كنوع من السخرية الفنية من الأوبرا الجادة العائسة، وحشد فيها المواويل الشعبية والأغاني الفولكلورية بعيداً عن الألحان التي تثير الشجن ولوعة الفؤاد بوقارها وتجهمها . وقد أطلق النقد على هذا النوع اصطلاح أوبرا الموالم ، وهو النوع الذي استوحاه بيرتولت بريشت فى « أوبرا البنسات الثلاثة » . كذلك اكتسبت

الأوبريت شعبية كاسحة في كل من النمسا وألمانيا بحيث ساهم فيها عمالقة المؤلفين الموسيقيين من أمثال هيلر ، وفون ديتزendorف ، وموزارت. وقد كتب الشاعر الألماني الكبير جيته عدة نصوص غنائية للأوبريت . وترسخت تقاليد هذا الفن بحيث أدت إلى تطور الأوبرا الكوميدية التي ابتدعها جليبرت وسوليفان في إنجلترا في القرن الماضي، والأوبرا الرومانسية التي ابتكرها فون فيبر في ألمانيا ، ثم الأوبريت الشعبية في فرنسا والكوميديا الموسيقية التي أصبحت اليوم من أكثر الأعمال المسرحية والسينمائية والإذاعية رواجاً في العالم كله .

والكوميديا الموسيقية ليست كوميدية بالضرورة ، بل أطلق عليها هذا الاسم لأنها كانت الامتداد الحديث للأوبرا الكوميدية التي كانت تعتمد في معظم الأحيان على الحبكة الزاخرة بالمرح والدعابة ، لكنها أصبحت تطلق على الأعمال المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي وبين الأغاني والرقصات ، مثل أعمال أوفينباخ. وإذا لم تكن الحبكة كوميدية ، فإنها تميل إلى الرومانسية والإغراق في العواطف الجياشة مثلما نجد في أوبريت «حارس الأرض» أو «رجل المرح والخادمة» التي ألفها و. س . جليبرت ووضع موسيقاها سوليفان عام ١٨٨٨ ، ودارت حول حراس برج لندن في القرن السادس عشر ، وكادت العناصر التراجيدية فيها تغلب المواقف الكوميدية .

لكن الأوبريت بصفة عامة تميل إلى الروح الخفيفة في المعالجة وعندما تحولت إلى ما يسمى بالكوميديا الموسيقية منذ مطلع القرن العشرين اكتسبت نفس الروح الخفيفة إلى حد بعيد . والواقع أن النقاد والمحللين لم يستطيعوا وضع حد فاصل بين الأوبريت والكوميديا الموسيقية، وأن معظمهم قد اصطلاح على أن «الأرملة الطروب» لفرانز ليهار تنتمي إلى الأوبريت ، في حين تنتمي «فلورادورا» لليزلى ستوارت إلى الكوميديا الموسيقية بحكم أنها أكثر خفة ومرحاً ودعابة .

وفي بداية عصر الكوميديا الموسيقية كانت الأعمال تكتب خصيصاً من أجل الممثلين الذين يجيدون الغناء ، بل كان يشترط فيهم إجادة الغناء الأوبرالي بصفة خاصة مثلما نجد في «سكان أركاديا» في إنجلترا عام ١٩٠٩ و «حساء نيويورك» في أمريكا . وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى اكتسبت الكوميديا الموسيقية دفعات أقوى من الخفة ، والبساطة ، والحركة السريعة من خلال الرقصات الساخنة ، ومع

المزيد من التركيز على العنصر الكوميدي ابتعدت كثيراً عن الرومانسية المسرفة في العواطف الجياشة .

وقد استمرت الأوبريت بشكلها التقليدي في إثبات وجودها حتى العشرينيات من هذا القرن، كما نجد في الأوبريتات الرومانسية التي كتبها سيجموند رومبرج: «الأمير التلميذ» ١٩٢٤ ، و «أغنية الصحراء» ١٩٢٦ و «القمر الجديد» ١٩٢٨ ، وأوبريتات رودولف فريمل : «روزماري» ١٩٢٤ ، و «الملك المتشرد» ١٩٢٥ ، وغير ذلك من الأوبريتات الرومانسية التي استطاعت مزاحمة الكوميديا الموسيقية الزاخرة بالتسلية والإثارة مثل تلك التي كتبها جورج جيرشوين: «أيتها السيدة: كوني لطيفة» ١٩٢٤ ، و«أوكي» ١٩٢٦ ، و«الوجه الضاحك» ١٩٢٧ ، تلك التي وضعها رودجرز وهارت مثل «الصديقة العاشقة» ١٩٢٦ .

ولكن استطاعت الكوميديا الموسيقية بالتدريج اقتلاع الأوبريت من جذورها ، وحلت محلها تماماً في الثلاثينيات حين سادت أعمال جيرشوين ، ورودجرز وهارت، وكول بورتر ، وإيرفنج بيرلين وغيرهم .

ووسط هذا الطوفان من الكوميديا الموسيقية الخفيفة المسلية، ظهر عمل كان بمثابة النبتة الغريبة، لكنه أكد قدرة الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية على استيعاب المضامين الدرامية الجادة قلباً وقالباً، والأغاني التي تشكل جزءاً عضوياً في السرد القصصي والبناء الدرامي . هذا العمل المسرحي الموسيقي هو «قارب الاستعراض» الذي كتب أوسكار هامر ستاين كلماته ، ووضع جيروم كيرن موسيقاه وعرض عام ١٩٢٨ . وعندما لم تستطع الكوميديا الموسيقية المتعذلة والتقليدية الصمود في وجه التغيرات التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية في مزاج الجمهور وميوله ، عاد هامر ستاين إلى هذا النوع الذي يجمع بين الجدية والتسلية في آن واحد، فكتب «أوكلاهوما» عام ١٩٤٢ بالاشتراك مع ريتشارد رودجرز الذي وضع موسيقاها . وكان هذا العمل الموسيقي يشكل دفعة قوية في اتجاه نوع جديد من الأوبرا الفولكلورية الخفيفة ، بل إن كلمة «الكوميديا» حذفت من الاصطلاح وأصبح الجميع يتكلمون عن العمل الموسيقي فقط Musical .

واستمر هذا الاتجاه الذي يميل إلى الأوبرا بمفهومها المعاصر من خلال الأعمال التي اشترك في إنتاجها كل من هامرستاين ورودجرز . وكان الهدف من

هذا التطوير تجنب الصلة المفتعلة والمقحمة بين الحوار العادى وبين الأغاني والرقصات ، بحيث يكتسب النسيج المسرحى الموسيقى عضويته الكاملة فلا يشعر المتفرج أو المستمع بانتقالات مفاجئة بين الحوار والأغنية أو العكس . وقد بلغ هذا الاتجاه قمته فى «قصة الحى الغربي» عام ١٩٥٧ . لكن يبدو أن الحنين للشكل القديم للأوبريت لم ينقطع لدرجة أنه عاد للظهور فى عمل موسيقى ناجح فنيا وتجاريا مثل «سيدتى الجميلة» الذى كتب كلماته آلان جاي ليرنر ووضع موسيقاه فردريك لو . وعرض عام ١٩٥٦ . وهذا دليل واضح وعملى على أن مؤلفى الكوميديا الموسيقية لم ينسوا إمكانات الأوبريت التى يمكن استغلالها من حين لآخر . ويبدو أن الطوفان التجارى للكوميديا الموسيقية قد جرف كثيرين بعيدا عن الإمكانيات المعقولة سواء للأوبريت التقليدية أو الكوميديا الموسيقية نفسها ، فقد كان هدفهم الإبهار بأى شكل طمعا فى جذب أكثر عدد ممكن من الجمهور . وأدى هذا بدوره إلى اختلاط الحابل بالنابل فى مجال المسرح الموسيقى الذى اتجه إلى أنواع رخيصة من الإثارة المفتعلة، مثل مشاهد العرى والجنس المكشوف التى تحاول التخفى وراء شعارات الحرية السياسية والاجتماعية كنوع من التبرير الفلسفى أو الفلسفة التبريرية ، وهذا واضح تماما فى أعمال مثل «هير» أو «شعر» و «أو كلكتا» وغيرها من النماذج التى سادت أواخر الستينيات وطوال السبعينيات .

ويبدو أن العقبات التى تمتد مسيرة الكوميديا الموسيقية التى رفعت أمريكا لواءها منذ مطلع هذا القرن ، ترجع إلى اعتماد المؤلفين الأمريكيين على تقليد النماذج الواردة من أوروبا وخاصة فى حقل المسرح الموسيقى . فلم يحاولوا تأصيل هذه الأنواع فى التربة الأمريكية ، أو استنبات أنواع نابغة منها . وفى أواخر القرن التاسع عشر نجد مؤلفين موسيقيين من أمثال فرأى وبريستو ، يقومون بتقليد النماذج الإيطالية الشهيرة للأوبرا تقليداً حرفياً . واستمرت الأوبرا الأمريكية تضرب على وتيرة الأسلوب الإيطالى لمدرسة الاستعراض الفنائى أو الدراما الموسيقية لفاجنر . بل وكانت موسيقى معظم الأوبرات الأمريكية كثيرة الجلبة وعلى جانب كبير من الحذلقه والاصطناع ، ولا تتم عن أى معنى من معانى الطرافة فى الابتكار أو أية ملائمة للعمل المسرحى الذى تعالجه ، وذلك برغم أن بعضها تخلص تماماً من كل أثر من آثار المحاكاة الأوروبية على مستوى المضمون ، أما من ناحية الشكل الفنى فلم تكن التقاليد الفنية راسخة بأى شكل من الأشكال . وكان من الطبيعى أن تنتقل هذه

السلبيات إلى الكوميديا الموسيقية عندما استولت على المزاج العام للجمهور. هذا بالإضافة إلى الاعتبارات الاقتصادية التي تحتم وضع النجاح التجارى فى مرتبة قبل النجاح الفنى.

والعجيب أننا فى مصر دأبنا على تمصير أو تعريب العديد من الأعمال الكوميدية الموسيقية الأمريكية وخاصة فى عقدى الستينيات والسبعينيات .

فعرضت المسارح المصرية «سيدتى الجميلة» ، و «قصة الحى الغربى» ، و«صوت الموسيقى» ، و«كابارية» وغير ذلك من المسرحيات الموسيقية التى لا تمت إلى وجداننا وتراثنا بصلة من قريب أو بعيد . وعلى الرغم من أن موسيقاها أعيد وضعها من جديد ، فإنها كانت فاقدة تماما للحس المسرحى الموسيقى ، بالإضافة إلى مضمونها الغربى بالنسبة لنا ، الذى لم يستوعبه الجمهور إلا على أساس أنه تقليد ساذج لنماذج مستوردة. وكأننا بهذا نسينا أو تجاهلنا الأمجاد التى حققها عمالقة المسرح الغنائى من أمثال سلامة حجازى ، وسيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى، فى مجال الأوبريت بصفة خاصة. فقد سعى كل من سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى إلى إرساء فن الأوبريت على موضوعات قومية صميعة وأشكال موسيقية تابعة من تراشا ، وإن كانت تستفيد بإنجازات العلم الموسيقى فى عالم الحضارة .

ويمكن حصر إنتاج سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) فى مجال الأوبريت فى «فيروز شاه» و «الهوارى» اللتين قدمتهما فرقة جورج أبيض ، و «ولو» ، و «إش» ، و «قولوا له» ، و «فشر» ، و «العشرة الطيبة» التى قدمتها فرقة الريحاني ، و «ولسة» ، و «راحت عليك» ، و «أم أربعة وأربعين» ، و «البربرى فى الجيش» و «مرحب» ، و «الانتخابات» لفرقة على الكسار ، و «كلها يومين» والفصل الأول ونصف الثانى من أوبريت «كيلوباترة ومارك إنطوان» (وأتتها محمد عبد الوهاب) لفرقة منيرة المهدية و «عبد الرحمن الناصر» و «الدرة اليتيمة» ، و «هدى» لفرقة أولاد عكاشة ، ثم قدمت فرقته الخاصة «شهر زاد» و «البروكة» .

أما داود حسنى (١٨٧١ - ١٩٣٧) فله فى مجال الأوبريت : «الليالى الملاح» ، و «الشاطر حمن» ، و «أيام العز» ، و «البرنسيس» ، و «الفلوس» ، و «نجمة الصبح» ، و «لو كنت ملكا» لفرقة الريحاني ، و «زباين جهنم» و «أنا عارف وأنت عارف» لفرقة

الكسار، و«الغندورة»، و«قمر الزمان»، و«كيلوباترة» لفرقة منيرة المهديّة، و«صباح»، و«الدموع»، و«معروف الإسكافي»، و«زبيدة»، و«ناهد شاه»، و«أميرة الأندلس»، و«شمشون ودليلة»، و«هدى» (غير تلحين سيد درويش) لفرقة أولاد عكاشة، و«سفينة نوح» لفرقة جورج أبيض .

أما كامل الخلعى (١٨٨١ - ١٩٢٨) فقد وضع كثيرا من المسرحيات الغنائية أهمها «كان زمان» و«التغراف» لفرقة الكسار و«كارمن»، و«تاييس»، و«روزينا»، و«أكسيرالحب»، «كارمينينا»، و«الثالثة ثابتة» لفرقة منيرة المهديّة . و«آه يا حرامي» لفرقة أولاد عكاشة، و«الشرط نور»، و«السعد وعد»، و«البدر لاح»، و«ميروك عليك» لفرقة محمد بهجت، و«قيصر وكيلوباترا»، و«الشرف الياباني»، و«الإيمان» لفرقة جورج أبيض .

وبدلاً من إحياء هذا التراث المسرحي الغنائي الضخم والعمل على تجديده وتطويره وإضافة إليه لجأنا إلى المسرح الغنائي الأمريكي الذي لا يمت إلى وجداننا وتراثنا، بصلة سواء من ناحية الشكل أو المضمون . وساعد على هذا أن العملاقة الثلاثة الذين احتلوا عرش الموسيقى بعدهم . محمد عبد الوهاب ، وأم كلثوم ، وفريد الأطرش ، عادوا بالموسيقى العربية إلى عصر الطرب والغناء الفردي. ونظرا للإبداع الفني الضخم الذي نهض به كل منهم في مجال الغناء الفردي، فقد انبهر الجمهور بهم ونسى - إلى حد كبير - أمجاد الأوبريت المصرية والعربية . وكان له كل العذر في ذلك لأنهم ملأوا الفراغ الذي تركه سيد درويش وداود حسنى وكامل الخلعى في مجال التطريب ، أما المسرح الغنائي فقد اندثر برغم محاولة الدولة في الستينيات لإحيائه عندما انشأت الفرقة الاستعراضية الغنائية التي كان من أشهر أعمالها أوبريت «مهر العروسة» .

وبرحيل أم كلثوم وفريد الأطرش ومعهما عبد الحليم حافظ، ثم عبد الوهاب - الذي ترك فراغاً موحشاً بمعنى الكلمة - بعد انتاجه الغزير، خلا الميدان تقريبا من الإبداع في مجال الغناء الفردي والطرب التقليدي، وبدأت الأجيال التالية من المطربين في العودة بالغناء والموسيقى إلى عصر ما قبل سيد درويش حين انقسم الطرب إلى نوعين: نوع زاخر بالتلميحات الجنسية والصور الرخيصة بهدف إثارة الفرائز، ونوع آخر مسرف في الرومانسية المريضة التي لا ترى في الحب سوى

اجترار الأوهام، وسهد الليالى، وهجر الحبيب، وكيد العزال -إلخ من مظاهر اليأس والإحباط .

هذه هى الموجة التى أغرقت فن الأوبريت إلى قاع حياتنا الفنية نتيجة لتشبع أجهزة الإعلام بها وتعويد آذان الجمهور عليها ، وذلك بالإضافة إلى ظاهرة الكاسيت التى أحالت الغناء والموسيقى إلى تجارة رائجة رابعة بمعنى الكلمة ، ولا تحمل فى طياتها أى مقاييس فنية بالمرّة . ومن ثم نسيت الأجيال الجديدة سيد درويش ودาวود حسنى وكامل الخلعى لأن أجهزة الإعلام نسيتهم من قبل ، وإذا تذكرتهم ففى ذكراهم السنوية بمقطوعة أو أوبريت على أكثر تقدير . هذا فى الوقت الذى تعد فيه الأعمال الموسيقية الكلاسيكية فى دول الحضارة جزءاً عضويًا من نسيج الحياة اليومية للناس .

★ ★ ★



## الباليه

الباليه هو الدراما التي تعبر عن نفسها بالحركة الصامتة وهو فن المبرد بالرقص والموسيقى. وهو من الفنون العريقة التي يتتبعها بعض النقاد حتى الامبراطورية الرومانية عندما كان جزءا حيويا من البانتوميم الروماني. لكنه اندثر مع الامبراطورية ثم عاد إلى الحياة مع ظهور الأوبرا في إيطاليا ولذلك ارتبط بالغناء في تلك الفترة ، وازدهر تحت رعاية حكم أسرتي سفورزا ومديتشي ، بل وكانت العروض تقدم في حضرة أعضاء المجالس الحاكمة . وكانت في الواقع امتدادا لفن الباليه Ballette الذي عرفته العصور الوسطى والذي اتخذ مضمونه من قصص الحب وعبر عنها بمزيج من الرقص والغناء . وقد نقلت كاترين مديتشي هذا الفن المتطور إلى فرنسا في عام ١٥٨١ .

وسجل بالتاساراني ريادته لفن الباليه عندما أنشأ فرقة «الباليه كوميك» التي رسخت أساليب استخدام الرقص والموسيقى في التعبير الدرامي . وقد شارك النبلاء في هذه العروض إلى أن سئم لويس الرابع عشر من هذه الظاهرة عندئذ قام جان باييتست لالي (١٦٣٩ - ١٦٨٧) بإدخال الرقصات في العروض ومعهن إيقاعات أكثر حيوية ومرحاً. وبهذا بدأت ملامح فن الباليه تتضح كفن له شخصيته المستقلة ، وأصبحت فرقة لالي بمثابة مدرسة حقيقة للباليه وأصوله وقواعده .

وفي القرن الثامن عشر امتدت نهضة المسرح الأوروبي لكي تشمل الباليه الذي أصبح من أحب العروض المبهرة ذات الحبكة الدرامية والملابس والديكورات الفاخرة. ولكن مع قيام الثورة الفرنسية واضطراب الأحوال السياسية والاقتصادية والاجتماعية في أوروبا انتقل مركز نشاط الباليه إلى الباليه الروسى الإمبراطورى في مدينة سانت بيترسبرج حيث اكتسب الباليه بطول القرن التاسع عشر صبغته الكلاسيكية وشكله المتميز الذي مازال يضع بصماته الواضحة على الباليه في القرن العشرين .

وكانت ملابس الباليه فى القرن الماضى تتمثل فى الجونلة الشفافة الهههافه والأحذية التقليدية التى تساعد الراقصة فى الوقوف على أطراف أصابعها . وكان الرقص يتميز بالظهر المشدود والوضع المتصلب إلى حد ما ، أما الحركات الرئيسية فكان يعبر عنها بالساق والقدم ، وغالبا فوق أطراف الأصابع مع الاحتفاظ بالتوازن عن طريق حركات الذراعين التى تشبه ضربات أجنحة الطيور . وكانت القفزة تنطلق من أطراف أصابع أحد القدمين لكى يأخذ الراقص أو الراقصة شكل القوس ، مع ضرب الكعوب فى بعضها بعضا كلما أمكن ذلك .

وأصبحت هذ الحركات المختلفة والمتعددة حركات تقليدية ، وصارت بمثابة اختيارات الرشافة والمهارة لكل راقص وراقصة . وتفرعت عنها حركات وتنوعات جديدة أكدت مرونة فن الباليه فى استيعاب كل حركات الجسم البشرى . بل إن مرونته تجلت أيضا فى تأثره بالاتجاهات الأدبية والذوق الموسيقى السائد لدرجة أنه بحلول منتصف القرن التاسع عشر ومع فكرة وحدة الفنون وحق كل فن فى الاستفادة من الفنون الأخرى بشرط أن يشق طريقه الخاصة به ، تراجع العنصر الدرامى بل والسردى من عروض كثيرة للباليه ، لأن مصممى الرقصات وجدوا أن فن الباليه أقدر على التعبير عن حالة شعورية معينة فى حين أن السرد الدرامى ليس من مهمته الأساسية ولن يستطيع منافسة الرواية أو المسرحية فى هذا المجال . ولذلك فهو أقرب إلى الفن التشكلى الذى يشير فى نفس المتفرج أحساسيس وانفعالات عن طريق الخط واللون والكتلة والإيقاع . من هنا ركز مصمموا الرقصات على الألوان والديكورات والأضواء والملابس وحركات الراقصين والراقصات والأشكال الموسيقية والتكوينات الإيقاعية أكثر من تركيزهم على «الحدوة» .

وفى عام ١٩٠٧ زارت راقصة الباليه الأمريكى إيزادورا دنكان روسيا وقدمت رقصاتها الحديثة بقدمين عاريتين وملابس إغريقية هههافه شفافة . فقد أصبح جسم الراقصة كله متحركا فى رقصة أنسيابية مستمرة بين وقفة السكون والوقفة التى تليها . وينطبق المنهج نفسه على الحركة الجماعية للمجموعة التى تدور فى فلكها والتى تتناغم حركتها أو تتعارض مع حركة إيزادورا لكنها لا يمكن أن تتحول إلى عنصر إستاتيكى كما يحدث أحيانا فى الباليه الكلاسيكى التقليدى . واستطاعت إيزادورا أن تغزو قلب قلعة الباليه الروسى الكلاسيكى التقليدى برقصها الكلاسيكى الحديث .

واستفاد ميشيل فوكين (١٨٨٠ - ١٩٤٢) من إنجازات إيزادورا دنكان ومزج بينها وبين الحركات الكلاسيكية التقليدية، بالإضافة إلى عناصر مستمدة من الرقصات الشعبية الفوكلورية، وبهذا أسس الباليه الحديث بمعنى الكلمة مثلما نجد في باليهات «طيف الورد» ، و «بتروشكا» ، و «الكرنفال» ، و «ما بعد الظهر» وغيرها. وهي الإنجازات التي أضاف إليها دياجيليف (١٨٧٢ - ١٩٢٩) الذي رأى في الباليه فناً لامعاً، نابضاً بالحياة، عصرياً ، تتبين فيه السمات الثلاث التي تميز عصرنا: الكم والسرعة والانطلاق، وهو تشكيل يجمع بين كافة فنون المسرح وحرفياته : من موسيقى إلى تصوير وعمارة ، ورقص ، وإيماء ، وغناء أحياناً. ثم إمكانات إضاءة عديدة دقيقة ، بل وسينما (١٩٢٨ : «أود» لنابوكوف) . فمنذ السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى اكتشف الجمهور من خلال روائع الباليه الحديث أن الانسجام والتماسك قد استعيدا بين كافة عناصر العرض ، فقيه لا تتفصل عن بعضها : أسماء الموسيقى ومصمم المناظر وواضع الرقص ، ولا يجوز بحال الإشارة إلى مؤلف «بتروشكا» -مثلاً - سوى بالثلاثي : سترافنسكى -بنوا- فوكين .

وقد اقترن اسم فاسلاف نيجينسكى باسم سيرجى دياجيليف في استفادة كل منهما بفن ترجمة الإيقاعات الموسيقية إلى حركات جسدية ، وهو الفن الذي ابتدعه جاك دالكروز وأنشأ له معهداً متخصصاً في ألمانيا في عام ١٩١٠ وكان هذا بمثابة فتح جديد لكل من دياجيليف ونيجينسكى منح الباليه مزيداً من المرونة بحيث تراوح بين التلميح البسيط المباشر وبين التكميلية وبين الإغراق الشرقي في الخيال الجامح الذي يتحول فيه البشر إلى أرواح وأشباه والعكس . وقد استعان دياجيليف بالفنانين التشكيليين من أمثال ليون باكست وبيكاسو في تصميم الملابس والمناظر ، كما تعاون مع المؤلفين الموسيقيين من أمثال ريتشارد شتراوس ورافيل ، ورييمسكى كورساكوف ، وسترافنسكى .

وفي القرن الحالي تفرع فن الباليه في اتجاهات عديدة ، فالباليه الروسي الكلاسيكي الذي حافظ على تقاليده ولم يتقبل الجديد إلا في تحفظ شديد سواء في الرقصات أو الملابس أو الديكورات ، لم يستطع الصمود في وجه الموجات العاتية التي أحدثها الباليه الحديث ، فقد أثر الباليه الحديث مسيطرة الملابس لمضمون الباليه ، وعدم الإصرار على استخدام الأحذية التقليدية التي يسير بها الراقصون

والراقصات على أطراف الأصابع . كل هذا بهدف مسيطرة روح العصر وإيقاعه الراقص لكل القوالب المتكررة . وبعد أن كانت روح الدعاية والفكاهة مجرد عنصر ثانوي في قصة الباليه المعروض أصبحت العنصر الأساسى فى الباليهات الكوميديّة التي ألفها ترودى سكوب ، بل وتطورت إلى روح التهكم والسخرية من مظاهر الزيف الاجتماعى مما أدى إلى انتشار الإيقاعات السريعة الحادة والألحان الموسيقية المتقطعة عن عمد .

وبعد عدة زيارات قام بها الباليه الروسى (فرقة مونت كارلو للباليه الروسى) للولايات المتحدة الأمريكية ، اكتشف الروس نوعا من الباليه السريع الساخن الذى يرفض حركات الباليه التقليدى ، ويستوحى الرقصات الحديثة التي كان من روادها الأوائل الراقصات الأمريكيات إيزادورا دنكان ولوى فوللر ، وروث سانت دينيس . فقد أصبحت حركة الأنماط الراقصة سريعة سواء على مستوى الراقصة الأولى أم على مستوى المجموعة التي تدور فى فلكها . يتضح هذا فى باليه «رقصة فى مخزن للحيوب» و «بيللى الشقي» ليوجين لورنج ، وباليه «فرانكى وجونى» لروث بيج ، و«روديو» لأجنس دى ميل .

وقد تخلى الرقص الحديث عن التدفق الغنائى المصاوى الذى ينهض على الأشكال الرشيقّة المحددة ، وركز على التجسيد المحدد لحالة انفعالية معينة أو حدود ذات دلالة محددة بهدف استغلال كل الإمكانيات التعبيرية المتاحة لفن الباليه وقد كان باليه «ثلاث عذارى وشيطان» لأجنس دى ميل ، و«خطاب إلى العالم» لمارتا جراهام من قبيل المحاولات لتطبيق هذه الاتجاهات . كذلك كانت محاولات سونيا هينى فى باليه التزحلق على الجليد بهدف إضافة المزيد من السرعة والجمال وروح المرح والدعاية إلى الباليه بصفة عامة ، وخاصة أنها كانت تجمع بين التصميم والتنفيذ ، أو بين النظرية والتطبيق . وهكذا تلاشت المخاوف من تجمد الباليه الكلاسيكى وتحجره بعد أن أثبت مرونته وقدرته على مسايرة روح كل عصر .

لقد أثبت فن الباليه فى مختلف أطوار نموه ، وعلى مدى نحو أربعة قرون أنه من أحب الأشكال المسرحية المحببة لدى الجماهير ، كما أنه كان التجسيد الحى والتمثيل الأمين للأفكار والأحداث الجارية . بل إنه استفاد من كل اتجاهات الفن العالمى من رومانسية وانطباعية وتكميلية وسيرالية .... إلخ . سواء ظهرت هذه

الاتجاهات في الأدب أو الموسيقى أو الفن التشكيلي نظرا لاحتوائه لكل هذه الفنون التي منحت القدرة على خلق لغة شاعرية خاصة به ، وعلى ترجمة الأحاسيس إلى أشكال تعبيرية ، وعلى تجسيد الرمزيات التجريدية الموحية بالغيبية التي تسيطر على عالم اللاوعي عند البشر . لهذا كله ، يتبوأ الباليه مكانه بين أرفع أنواع النشاط الروحي . فضلا عن هذا فهو - كتجسيد مرئي للموسيقى - يقوم منها مقام المضمون المادي ؛ ذلك الذي لا تقتصر إليه فنون العمارة والتصوير والنحت ، ويفتقده فن الأصوات ، وأخيرا فهو ، كفن تلمحيات واستعارات ، لا يركز على الواقع إلا بقدر يسير ، إنما سنده الصوت ممثلا في الموسيقى والصورة ممثلة في التشكيل الفني . ومن هنا كان خلوده على مر الأجيال المتتالية التي استطاعت الاستمتاع بعروضه المختلفة بصرف النظر عن المراحل التاريخية التي أنتجت فيها .

وكما يقول بيير ميشو في كتابه «تاريخ الباليه» فإنه بعد أن كان الباليه هواية المجتمعات الأرستقراطية والطبقات الثرية في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، فإنه استطاع الامتزاج بالجماهير فيما بعد ، ولم يجد مشقة ليقوم منافسا ، بل وربما وريثا للدراما الموسيقية ، هالأوبرا التقليدية القديمة تبدو وكأن يتابعها قد جفت تماماً . فلم يكتب البقاء لمنهج فاجنر من حيث تشكيل المضمون الفكري للدراما من الموسيقى نفسها ، وكان واضح المنهج قد استنفد كل طاقات المنهج بنفسه ؛ أما دياجيليف فيوفق إلى منهج آخر لتوثيق التعاون بين الفنون ، وذلك بأن يقوم الرقص بينها بدور المنظم . وعلى أن يتسع حتى يشمل كافة الحرفيات وكافة إمكانات جسم الإنسان بشرط أن يخضع لضرورات المنهج التربوي الأكاديمي الذي ينقى الحركة ، ويهذب الإيماءة ، ويوازن الحركة ، بحيث يمكن الراقص من إلغاء «الوصلات» غير اللازمة ، ومن تنمية استقلال الأجزاء . كما أنه يزيل مناسبات «التصادم» ، ويقضي على الانتقالات الحرجة والجهود الضائعة ، ويوفر الليونة والرشاقة ، فالحفزة يجب أن تتبع خطأ لا تشويه شائبة وإلا اعتبرت مجرد تمرينات رياضية ، و كما يتحتم أن يبرز التحليق براقصة ، خفة الراقصة لا قوة الراقص . ويقول إميل فويلر موز إنه مهما بلغت التشكيلات التعبيرية عددا فإنها لن تكفي لترجمة تشعبات نص موسيقى بمركباته اللانهائية ، إن كل راقص يوفق بجسمه إلى تشكيل جديد يعتبر رائدا في مجال الفن التوأمين : الرقص والموسيقى . وعندما يتحد العنصران في وحدة

عضوية فإنه لا يوجد فن آخر قادر على منافستهما في التعبير، ليس فقط عن  
الانفعالات والأحاسيس وحركات النفس والفكر ، بل إنهما قادران على فتح دنيا  
الأحلام واللاواقع واللاوعي أمام الإنسان بحيث تتجسد حياته بشقيها -الخارجي  
والباطن - فيما يراه من باليه وفيما يسمعه من موسيقى .

★ ★ ★

## البانتوميم

ولد فن البانتوميم فى اليونان القديمة بحوالى خمسة قرون قبل الميلاد واكتسب شعبية ضخمة بين جميع طبقات الشعب ، وقد اصطلح الإغريق على أنه فن التمثيل بحركات الجسم وملامح الوجه إن أمكن دون النطق بأية كلمة على خشبة المسرح ، وإذا لم يتمكن المتفرجون من رؤية ملامح وجوه الممثلين فكان عليهم ارتداء الأقنعة التى توضح الملامح بطريقة مبالغ فيها ولذلك كان فى إمكانهم معرفة دور الشرير من دور البطل بمجرد ظهورهما على المسرح، وكان ميلاد هذا المسرح الصامت نتيجة لسأم الجمهور من المسرح الناطق الذى تصطك فيه آذان الجمهور بأصوات الممثلين الجهورية منذرة بالويل والثبور وعظائم الأمور ، فهو مسرح لا يسمح للجمهور باستخدام ذكائه واستنتاج ما يجرى على المنصة ، كل شيء واضح ومباشر من خلال الحوار الذى يتبادلله الممثلون ، أما التمثيل الصامت فيترك العنان لخيال المتفرج حتى يستنتج ما يشاء . وفى الوقت نفسه يبرز مقدرة الممثل على التلاعب بجسمه الذى يعد الأداة الوحيدة التى يتكلم من خلالها ، ولذلك فإن المرونة هى الشرط الأول و الأساسى لنجاح العرض، وإلا عجز جسمه عن التعبير وفقد الصلة الدرامية مع الجمهور ، ويقول بعض الدارسين إن الرومان هم الذين طوروا هذا الفن وأرسوا تقاليده ، أما فى اليونان فكان فنا رخيصا لا يتفرج عليه سوى جمهور الشارع لأن معظم عروضه كانت تقدم مجاناً من فرق الهواة التى تأخذ هذا الفن على سبيل التسلية المحضة . وكان الممثلون يسبزون بين صفوف الجمهور على سبيل إضحاكه وإشراكه فى التمثيل، أما الرومان فقد احترقوه وناهضوا به المسرح الناطق لدرجة أن تيتوس بلوتوس (ولد عام ٢٥٤ ومات عام ١٨٤ قبل الميلاد) وهو الكاتب المسرحى الرومانى الشهير عبر عن ضيقه بالبانتوميم فى إحدى مسرحياته لأنه يسليه جمهوره ويندب حظّه لأنه لم يولد مهرجا حتى يعمل فى البانتوميم ويشارك فى عروضه .

وظل فن البانتوميم ينتقل من عصر إلى عصر حتى وصل إلى « النمر » التي يقدمها مهرجو السيرك بين فقرات البرنامج لإضحاك المتفرجين وإنعاشهم. ولكن فن البانتوميم لم يعد قاصراً على مهرجى السيرك بل انتقل إلى فن السيناريو في السينما لأنه كثيراً ما تكون اللقطة الصامتة أكثر تعبيراً ودلالة من اللقطة الناطقة. ومع ذلك فتحن نلاحظ شيها كبيراً بين الأفعنة التي كان يرتديها ممثلو البانتوميم في المسرح اليوناني والروماني وبين الغطاء الجبرى الأبيض والأنف الحمراء على وجه مهرجى السيرك في عصرنا الحاضر ، ويرجع الفضل إلى مهرجى المسرح في حفظ تراث البانتوميم وانتقاله إلينا . وقد حرص الكثيرون من كتاب المسرح العظيم من أمثال شكسبير وكورنى ولوب دى فيجا وكالديرون وجولدنى وموليير على تطعيم مسرحياتهم بأدوار المهرجين كعامل تسلية وراحة نفسية في حالة المأساة، وكعامل سخرية وفلسفة في حالة الملهاة ، وكثيراً ما كان ممثلو أدوار المهرجين يتفنون في إتقان الحركات الصامتة التي تثير ضحكات الجمهور وتجبره على التجاوب مع المسرحية، وكانت السينما الصامتة العامل الأول والأساسى في إحياء فن البانتوميم وجعله عالمياً في مطلع هذا القرن وخاصة أن اللقطات المقرية منحت الممثلين الفرصة للتعبير بوجوههم وملامحها كما يشاءون دون اللجوء إلى الأفعنة التي كانت تكبر وجوههم وتخفى ملامحها الحقيقية. ومن العوامل التي ساعدت على استمرار البانتوميم ارتباطه بفن الرقص عامة والباليه خاصة ، لأن الرقص نفسه عبارة عن بانتوميم ولكن يتبع إيقاعات حركية تتمشى مع الإيقاعات الموسيقية، ويميل إلى التجريد أكثر من التوضيح المباشر: أما فنان العصر العظيم تشارلى تشابلن فقد برع في البانتوميم وبنى أمجاده وشهرته عليه ، لم يكن تشابلن يمثل فقط بملامح وجهه أو يديه أو عضلات جسمه، بل أشرك ملامحه في التعبير عن الأفكار التي يريد توصيلها إلى الجمهور ، فمن خلال سرواله المهدل وقبعته التي يستعملها في كل مطالب المعيشة بالإضافة إلى وضعها على رأسه ، وعصاه التي كان يحركها كبهلوان حكم عليه الزمان أن يقوم بهذا الدور، ورباط عنقه الذي أكل عليه الزمان وشرب ، من خلال كل هذا استطاع أن يعبر عن مأساة الإنسان العادى والفرد الملحون في هذا المجتمع الصناعى الرهيب ، لم يكن ينطق بحرف واحد من أية لغة ولكن العالم كله فهمه وعرف ما كان يقوله في يسر وسهولة قد تتعذر على الممثل الناطق لأن اللغة أحياناً قد تتحول إلى حاجز بين شخصين يتكلمان نفس اللغة لأن كلا منهما

يحمل الكلمات المعانى التى ترتبط بعالمه الخاص المنعزل عن عالم الآخرين، وقد أثبت الكاتب المسرحى يوجين يونسكو هذا فى مسرحياته من أمثال «الدرس» و«الغنية الصلحاء» ، أى أن فن البانتوميم فن إنسانى وعالى يمكنه تخطى كل حواجز اللغة والجنس شأنه فى ذلك شأن الموسيقى والرقص والتصوير والفنون التى تقول كلمتها عن طريق آخر غير طريق الكلمة المنطوقة والمحددة بلغة معينة ، وقد فهم تشابلن هذا بذكاؤه ومطبقه فى أفلامه الصامتة، وحتى فى أفلامه الناطقة مثل «أضواء المسرح» و«أضواء المدينة» كانت اللقطات الصامتة والحركات الكوميديية هى الشيء المتبقى فى أذهان الجمهور ، أما الحوار فلا يمكن أن يظل فى الذاكرة بنفس الثبات والوضوح .

وإن كان الرقص قد ارتبط فى اليونان وروما القديمة بالرقص والمرح والتهريج، فإنه تحول إلى فن جاد ودرامى بمعنى الكلمة فى دول الشرق الأقصى الكبرى : الهند والصين واليابان . فقد تحولت الحركة الصامتة التى يقوم بها الممثل الهندى القديم إلى لغة قائمة بذاتها لها دلالتها التى اصطلح عليها كل من يودى الحركات المقصودة والمعينة تماماً كما أرادها المؤلف أو المخرج، ولا فالجمهور لن يفهمه وسيضيق المعنى من خلال هذا التشويش والتشويه . فالممثل ليس حراً فى ارتجال ما يراه مناسباً للتعبير لأن هناك كادرات تضع الحركة داخل إطار معين سواء من جهة التوقيت أو المدى المكاني ، ولذلك اشترط على كل ممثلى البانتوميم إجادة الرقص أولاً حتى يمنحوا أجسامهم المرونة الكافية التى تمكنهم من التعبير فى يسر وسهولة لأن فارق بوصات قليلة فى حركة اليد مثلاً قد تغير المعنى المقصود تماماً . وقد اتقن الصينيون واليابانيون هذا الفن لدرجة أنهم سجلوا لغته برسم الحركات المقصودة لكل عضلات الجسم حتى يتقيد بها الممثلون وبلغت حركات الوجه ١٧٢ حركة لكل ملامحه و ٤٢٧ حركة لكل من اليدين و ١٧٦ حركة لكل من الساقين والقدمين و ٢٩ حركة للجزع والعجز والبطن، وكل حركة لها معنى معين خاص بها، ولا يقتصر عدد الحركات على هذا بل إنه يتعداه إلى عدد لا يحصى إذا ما أخذنا حاصل الضرب بين هذه الحركات مجتمعة لأن الوجه يعبر مع اليدين والساقين والقدمين والجزع والعجز والبطن فى آن واحد ، حتى حركات السكون التام لبعض الأعضاء لها معنى مرتبط بمعنى الأعضاء المتحركة وهكذا إلى ما لا نهاية ، وقد أغرم أباطرة الصين واليابان بهذا الفن ودرسوا حركاته وكان ينذر أن يمر أسبوع دون

أن تقدم عروض البانتوميم فى البلاط ، وقد أغرم بدراسته أيضا النبلاء والأشراف والأمراء والمتقنون المتحدلقون ، أما الشعب عامة فلم يكن يعياً بهذا التقيد فى فهم معانى الحركات، وكان يفهم ما يحلو له أن يفهمه ، والعجيب أن فهمه كان مقاربا جداً لفهم الذين تعمقوا دراسة هذه الحركات .

وكانت هناك سمة مشتركة فى المضمون الدرامى الذى يريد مسرح البانتوميم توصيله إلى الجمهور، سواء كان هذا المسرح فى اليونان أو روما أو الهند أو الصين أو اليابان، وهى مسارح انتشرت فى وقت واحد تقريبا فى القرون الثلاثة السابقة للميلاد ، ويبدو أنه كانت هناك صلة بين هذه المسارح بالرغم من بعد المسافات الشاسعة ، ولكن هذه الصلة لم تثبت بعد علميا ، ولعل الصلة الوحيدة البارزة هى صلة المعاصرة وحدها . وكانت هذه السمة المشتركة فى المضمون الدرامى أن كلها استقتت من الأساطير الكلاسيكية والشعبية المنتشرة فى كل منها ، ولذلك كان البانتوميم الكلاسيكى لا يميل إلى التهريج والفكاهة بل تغلبت عليه عناصر الجدية والمأساوية والشاعرية. وقد علق الناقد الرومانى لوسيان على هذا بقوله .. إن ممثلى البانتوميم لم يكونوا يختلفون عن ممثلى التراجيديا فيما عدا أن ممثلى البانتوميم كانوا أكثر طلاقة وأصالة ومهارة فى التعبير عن التغيرات اللانهائية التى يتضمنها النص، أما ممثلو التراجيديا فكانوا يفتعلون الخطابة الرنانة ذات الجرس العالى لعجزهم عن التأثير بالحركة المجردة. وبمرور الوقت ارتبطت الموسيقى والأغاني بفن البانتوميم الذى أصبح يميل إلى إثارة الحواس كلها بعد أن كان يركز على حاسة البصر فقط ، وأصبحت غراميات الآلهة من أمثال أدونيس وفينوس وديانا ومارس وهرقل وزيوس ودافنى وخلقى مجالا خصبا لاقتباس نصوص البانتوميم ، ويقال إن الراقصة الرومانية القديمة هيليو جابلوس عندما قامت بدور فينوس قد جعلت الجمال يتحرك ويتجسد أمام جمهور النظارة . وقد بلغ البانتوميم درجة كبيرة من الشعبية فى الإمبراطورية الرومانية لدرجة أنه أصبح الفن المسرحى الوحيد المعروف فى القرن الأخير من عمر الإمبراطورية .

وقد أصيب البانتوميم بانتكاسة شديدة فى العصور الوسطى، وكاد يختفى من جميع مسارح أوروبا لولا انتعاشه البطيء الذى بدأ فى إيطاليا وارتبط بالتسلية الكوميديا التى تبلورت فيما بعد فى الكوميديا ديلارتى وكان بطلها دائما مهرجا

خفيف الظل وسريع البديهة وعميق البصيرة ، بمعنى أصبح كان يصور شخصية ابن البلد الذكى اللماح ، ومن إيطاليا عاد البانتوميم إلى الانتشار فى أوروبا لدرجة أن شكسبير قدم فصلا كاملا من التمثيل الصامت فى مسرحية «هاملت» . ولكن المسارح الراسخة من أمثال الكوميدي فرانسيز فى باريس والجلوب فى لندن اقتصرت عروضها على المسرح الناطق مما دفع بعض المخرجين إلى إنشاء المسارح الخاصة بهم لتقديم عروضهم التى امتزجت بالموسيقى والرقص ، وكان أشهر هذه المسارح مسرح المتنوعات الذى أقامه جان جاسبار دييرو وابنه شارل فى ليوليفار بباريس ، وكان من أشهر عروضه مسرحية « الابن الضال» التى قدمت عام ١٨٩٠ ، ويعتبر البانتوميم الأساس الوحيد الذى نهض عليه فن الباليه الفرنسى الحديث، والذى اقتبس مضامينه من أساطير الإغريق عن كيوييد وميديا وجاسون، وسار الباليه الروسى على نفس الطريق ، وأصبح فن الباليه عموما هو فن البانتوميم الكلاسيكى فى صورته الحديثة، وأصبح فى إمكان مصمم الرقصات أن يحكى قصة سواء فكاهية أو محزنة من خلال الحركة الصامتة ، سواء حركة الراقص أو الراقصة على انفراد أو حركة المجموعة الراقصة على المسرح ككل، وبذلك أصبح الباليه هو المعقل الرسمى الوحيد المعترف به عالميا لفن البانتوميم فى أيامنا هذه ، وخاصة بعد أن غزا الصوت السينما وبذلك تهدمت آخر حصون البانتوميم القديمة، ولكنه ككل فن أصيل قادر على التكيف مع التطورات الجديدة والاستمرار فى اتخاذ أشكال جديدة تناسب روح العصر وطبيعته .

وعلى الرغم من أن البانتوميم الإنجليزى قد أخذ أصوله عن إيطاليا وفرنسا فإنه اتخذ طابعاً قومياً ارتبط بالمناسبات القومية والأعياد الوطنية التى تقام فيها المهرجانات والكرنفالات العامة . وفى القرن السادس عشر يحكى لنا الناقد الإنجليزى كولى كبير عن عرض تمثيلى صامت شاهده ، وكان مقتبساً من قصة مارس وفينوس ، ويظهر دهشته لأنه فهم كل شئ، برغم أنه لم يسمع أية كلمة صادرة عن منصة المسرح . وفى مطلع القرن الثامن عشر أصبح لفن البانتوميم نجومه المشهورون والمحبيون من أمثال جون ريتشى الذى قدم عروضاً موسيقية مقتبسة من موضوعات كلاسيكية ولكنها معالجة بأسلوب مهرج البلاط . ولكن بمرور الوقت أرسى البانتوميم الإنجليزى تقاليده وشخصياته المعروفة من أمثال هارلكوين وكولامبين وبنطلون الخادم الخبيث والعاشق الأبله . وكانت هذه

الشخصيات الثلاث محوراً لكل الأحداث المعقولة وغير المعقولة، وكان الجمهور يتتبع حيلها ومقالبها وشطحاتها ومغامراتها ومطارداتها بشغف واضح بحيث كان الإقبال على مسرح البانتوميم فى عطلة نهاية الأسبوع إقبالاً منقطع النظير .

وفى مطلع القرن الحالى أقبل كبار رجال المسرح الإنجليزى على فن البانتوميم ، وفى عام ١٩١٢ أنتج ماكس رنهارت مسرحية بانتوميم ضخمة تحت عنوان «ساموران» وأعاد المخرج الناقد آشلى ديوكس إنتاج مسرحية « الإبن الضال» عام ١٩٤١ واستمر عرضها سنوات الحرب العالمية الثانية وكان الإقبال عليها ضخماً برغم قتال النازى التى كانت تدك لندن بصفة مستمرة فى أغلب الأحيان . وكان الإقبال نفسه عليها فى أمريكا فى نفس الوقت مما يدل على أن فن البانتوميم فن أصيل وليس مجرد تقليعة للفكاهة وتضييع الوقت . وهذا يذكرنا بتعليق هنان البانتوميم الفرنسى ديبيرو الذى يقول فيه : « إن البانتوميم فن يقول كل شئ دون أن يقول شيئاً على الإطلاق» .

★ ★ ★

## التصوير

التصوير من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان منذ بدء تسجيل تاريخ وجوده على هذه الأرض . والصور والرسوم التي سجلها الفنان البدائي على جدران الكهوف أنتجها قبل أن يعرف كيفية إقامة مأوى لنفسه . ففي هذه الكهوف توجد رسوم مرسومة بالأصبع على الطين وتمثل بعض الحيوانات في بساطة وتجريد ، وبعضها ملون باللون الأسود أو الأصفر أو الأحمر ، كما توجد كهوف بشرية عملت بوضع اليد على الحائط بعد بخ اللون على اليد أو رسم خطوط حول اليد ، وطبع اليد على الحوائط والجدران موجود عند الاستراليين الأصليين وأستراليا الحديثة وفي ريف مصر.

ولم يقتصر التصوير في العصر الحجري على هذه الصور، البدائية بل تطور إلى ملاحظة التناسب والتفاصيل ، كما استخدم التظليل استخداماً خاصاً مثلما نرى في صورة البقر الوحشي ، وصور الخيول المتوحشة ذات الأرجل القصيرة والمعرفة الغزيرة والشعر الطويل الخشن الذي يتدلى من البطن . وإذا كان الفنان لم يعبر عن العمق والحيز بطريقة خداع البصر ، فإنه استعمل المساحات استعمالاً ناجحاً على أساس تصوير السطح ذي البعدين دون أي عمق وهمي . وفي كهوف أسبانيا نجد صوراً تمثل الإنسان تمثيلاً طبيعياً - أما صور الصيد والحيوان فمن الواضح أنها كانت تقوم بوظيفة سحرية أو دينية أكثر منها وظيفية فنية ، وكان للفنان قدرة واضحة على تصوير الحركة والعناية بالأجزاء المهمة وإهمال التفاصيل غير الضرورية بهدف إحداث تأثيرات محددة كما يفعل الفنان الحديث تماماً.

وتطور التصوير في العصر الحجري إلى الموضوعات التي تعبر عن فكرة معينة أو منظر للرقص أو الصيد أو القتال أو بعض المضامين الاجتماعية مثل جمع العسل من الأشجار . ونظراً لأن التعبير المباشر والبسيط عن المضمون كان الهدف

الأساسى من الصورة ، فقد صرف الفنان النظر عن التفاصيل الدقيقة للوحدات المكونة للتشكيل . وفى مرحلة تالية أوضحت بعض الرسوم الفخارية استخدامه لبعض الوحدات الهندسية الزخرفية والعضوية البسيطة .

أما التاريخ الفعلى والمحدد لفن التصوير فيبدأ فى مصر . ومن الواضح أن إيمان المصرى القديم بالحياة الأخرى الخالدة قد منح فن التصوير المصرى خاصة والفن التشكيلى المصرى عامة طابعهما المميز . فمن عصر ما قبل الأسرات وصلت إلينا نماذج كثيرة من الأوانى الفخارية المزينة بالصور الملونة التى ألقت الضوء على معتقداتها الدينية ونشاطها التجارى . وبعد ذلك مع بداية عصر الأسرات أصبح المجال الرئيسى للمصور المصرى هو الرسم على حوائط المقابر والقصور ، ولذلك لم ينفصل عمله عن عمل المهندس والنحات . وفى الدولة القديمة لم يكن التصوير فنًا مستقلًا بذاته بل كان تابعًا بصفة عامة للنحت البارز . أما فى الدولة الوسطى فقد أصبح التصوير على الجدران فنًا مستقلًا إذ إن جدران المقابر المحفورة فى الصخور الصلبة والخشنة كانت تستعصى على النحت ، ولذلك ترك الفنان الأزميل إلى الفرشاة بعد أن غطى الجدران الخشنة بطبقة من الجص رسم عليها الأشكال بخطوط بارزة مع استخدام مربعات تقسيمية لضبط النسب وشغل الفراغ بالألوان المناسبة . وكانت الموضوعات الأثرية تتمثل فى مناظر الصيد ، والولائم ، وتقديم القرابين والعمل فى الحقول ، وبرك الماء ، والأسماك والطيور والنباتات المائية . وفى عهد توت عنخ آمون بدأ الفنان رسم الصور التوضيحية على الأثاث .

وإذا انتقلنا إلى الإغريق فسنجد أن التصوير نشأ موازيًا للنحت . يتضح هذا فى الصور المرسومة على الأوانى التى قلدها الرومان ، أما الصور الأصلية - سواء على الأوانى أم الجدران - فلم تستلم الصمود للزمن كما فعلت الصور المصرية القديمة من قبل . وقد حاول المصورون الإغريق عمل تجارب فى المنظور والظل والنور واللون ، لكن الخط بالنسبة لمعظمهم ظل أفضل وسيلة للتعبير . وهى التقاليد التى انتقلت بحذافيرها تقريبًا إلى فن التصوير الرومانى الذى واكب النحت فى زخرفة المباني وصور الجدران الموجودة إلى الآن فى مدينة بومبى ، والتى رسمت بطريقة الفرسكو التى تستخدم الألوان المائية على مصبص رطب بحيث تمتزج بالسطح كيميائيًا . وكان البياض سميكا جدًا وأمكن الاحتفاظ به رطبًا لمدة طويلة .

مما منح المصور وقتاً مناسباً لى يتقن عمله . وكانت الألوان براقعة مع استخدام الأحمر والأسود لتحديد مساحات الصور . كما كان الفنان الرومانى يصور العمائر والأعمدة والنوافذ وفى خلفيتها الحداثق كوسيلة للإيحاء بالرحابة والانتساع المريح داخل المنزل أو القصر . وقد اهتم الفنان الرومانى بالصور الشخصية التى رسمها داخل أطر مربعة أو مستديرة وسط الجدار ذى اللون الواحد، وتمثل صاحب المنزل. واهتم هذا الفنان أيضاً بالصور الدينية التى ترسم داخل المعابد .

وفى آسيا اشتهرت الهند والصين واليابان وفارس بأنواع مختلفة من التصوير النابع من البيئة . ففى الهند تشكل التصوير طبقاً للتعاليم الدينية، ومن أقدم النماذج الصور الموجودة فى كهوف أجانتا فى ولاية حيدر أباد التى غطى الفنان الهندى جدرانها وأسقفها بالصور التى تقترب فى أسلوبها من التمبرا، أو التصوير بالألوان الممزوجة ببياض البيض على طبقة رقيقة من الجص الناعم ، وعليها رسم الفنان الأشخاص بالأحمر مع إضافة طبقة لونية – غالباً خضراء – مع إضافة الألوان الأخرى وتحديد الخطوط الخارجية بالبنى أو الأسود . وكانت أحجام الأشخاص كبيرة وتوحى بالسيطرة والسيادة . وفى المناظر المزدحمة للطقوس الدينية كان الأشخاص أصغر فى الحجم وعلى شكل مجموعات ، مع إبراز تعبيرات الوجوه وأوضاع الأجسام وحركات الأيدى من خلال الاستخدام الواعى للخط واللون والضوء.

وفى الصين ارتبط التصوير بفن الخط والشعر . وحتى الآن لم يفقد الخط الصينى صلته بالصور الاصطلاحية والمركبة . كما كان لمضمون الشعر الصينى أثر فى ربطه بالأشكال الخطية الجميلة . وقد استعمل المصور الصينى نفس خامات الكتابة الخطية هى الحبر الشينى والحبر أو الورق المخصوص، واحتاج استعمال الفرشاة إلى مهارة فائقة وإحساس عميق، سواء فى الصور الجدارية أو الصور المعلقة على شكل ملفات أو اللوحات المحفوظة فى ألبومات، وتميزت الصور الجدارية بالخاريف الضخمة التى توحى بالعظمة والبهاء، وهى تشبه إلى حد بعيد الصور الجدارية فى الهند . ومن المعروف أن الفن اليابانى تأثر كثيراً بالتصوير الصينى.

ومع بداية العصر المسيحى تجنب الفنانون تصوير الرسل والقديسين ، لكن القرون الأولى شهدت صوراً رمزية كصورة الحمامة والسمة والسفينة والصيد

والراعى . وبعد اعتراف الدولة الرومانية بالمسيحية ، اقتبس الفنانون القادمون من الشرق صور آلهة الحب الوثنية متوجة بالأزهار والطيور وأشجار العنب. وبمرور الأيام وافقت الكنيسة الرومانية على تصوير السيد المسيح والرسول والقدّيسين ابتداء من القرن الخامس ، كما كثر التصوير بالجير والفسيفساء داخل الكنائس.

أما في العصر الإسلامي فقد أقبل المسلمون على استعمال صور الحيوان في زخارفهم لأن الإسلام حرم تصوير الكائنات الأدمية . وقد استعمل المسلمون في زخارفهم رسوم الأسد والفهد والغزال والأرانب والطيور الصغيرة بأنواعها ، كما رسموها مع فروع نباتية تتدلى من منقارها ربطة حول رقبتها . ويلاحظ أنهم رسموا الحيوانات والطيور التي ألفوها في رحلاتهم للصيد ، كذلك رسموا حيوانات خرافية ومركبة مثل الفرس ذات الوجه الأدمى . وكان الفنانون المسلمون أول من ابتدع الفن الذي عرف بالأرابيسك الذي يعتمد على العناصر غير الأدمية والحيوانية ، كما روعى في زخارف المساجد والمصاحف استبعاد الكائنات الحية ، مما زاد من أهمية الخطاطين والمذهبيين . وعندما حاول الفنانون المسلمون رسم الأشخاص اتبعوا أسلوباً خاصاً لم يتقيد بالطبيعة ولا بالنسب، بل وعرفوا أيضاً التصوير على الجدران في أيام الأمويين والعباسيين والفاطميين.

وفي العصور الوسطى لم يزدهر فن التصوير لأن الفنانين القوطيين ركزوا على العمارة والنحت ، ولكن بحلول عصر النهضة ازدهر فن التصوير الذي كان من أول رواده الفنان الإيطالي جيوتو (١٢٦٦-١٣٣٧) الذي رسم لأول مرة أشخاصاً في حالة الحركة ، واهتم بإبراز الانفعالات النفسية عن طريق إبراز انحناءة أو رفع الفم أو اتجاه نظرة العينين، وركز على بناء الصورة بناء معمارياً محكماً في مساحات وكتل وخطوط ذات علاقات جمالية محددة . ثم جاء مزانشو (١٤٠١-١٤٢٨) الذي عالج رسم الأشخاص مؤكداً صفاتهم الفردية في ثلاثة أبعاد كنتيجة لاستيعابه لاكتشافات عصر النهضة ، باستعمال المنظور العلمى والضوء. وبعده جاء بوتشيللى (١٤٤٤-١٥١٠) الذى انتقل بالتصوير من الموضوعات الدينية إلى تصوير كل معانى الحياة الواقعية ، وكل ما جاء في الأساطير الإغريقية من جمال مبهى وشاعرى.

وكانت قمة عصر النهضة في القرن السادس عشر، فقد تمثلت هذه القمة في ليوناردو دافنشى . ومايكل أنجلو ، ورفائيل ، وتيسيانو، وتينتوريتو وفيرونزى وغيرهم.

أما ليوناردو دافنشي (١٤٥٣-١٥١٩) فقد بلغ القمة في الفن والعلم في آن واحد، ومن أعظم أعماله صورة « العشاء الأخير » التي تستفيد تماما من العلاقة الجمالية بين الخطوط الرأسية والأفقية ، وصورة « الجيوكوندا » التي ترتدى مسوح الغموض والروح الشاعري . أما عبقرية مايكل أنجلو فلم تبرز في النحت فحسب بل تجلت في التصوير أيضا عندما أنجز صوره الجدارية العظيمة في كنيسة السستين بالفاتيكان كما صمم قبة كنيسة القديس بطرس بروما . أما رفايل (١٤٨٣- ١٥٢٠) فتمتاز أعماله بالتكوين المحكم والتبل وبهاء الألوان وكمال الشكل الفني كما نجد في صورة « العذراء الجالسة » التي تتميز بالنقاء والرفقة والحنان مع التكوين الدائري المحكم وجمال العلاقات بين مساحاتها المختلفة .

وقد أنجبت البندقية أعظم المصورين الإيطاليين الذين اهتموا بالأشخاص وبالطبيعة في آن واحد ، واعتنوا بالشكل اللوني والسطوح الفنية بالقيم للمسبة . فقد أغرم تيميانيو (١٤٧٧-١٥٧١) بالأساطير القديمة . كما رسم الصور الشخصية. أما تينتورتو وفيرونيزي فقد اشتهرا بتصوير الجماعات والحفلات في تكوين محكم وأشكال ولوان بالغة الروعة في الإتقان والوعي التشكيلي .

وبالطبع لم يقتصر عصر النهضة على فن التصوير الإيطالي ، بل امتد ليشمل ألمانيا ، والأراضي المنخفضة ، وإسبانيا ، وفرنسا ثم إنجلترا في مرحلة متأخرة قليلاً . ففي ألمانيا برز دورار (١٤٧١- ١٥٢٨) الذي مارس الحفر في الخشب ، والتصوير الدقيق ذي الخيال الخصب ، كما برز هولبين (١٤٩٧-١٥٤٣) الذي قام بعمل كثير من الصور الشخصية لكثير من العظماء ، مثلما فعل في إنجلترا عندما صور مظاهر وشخصيات عصر هنري الثامن.

أما الأراضي المنخفضة أو الواطئة فقد أنجبت الأخوين الفلمنكيين هيوبرت فان أيك (١٣٧٠- ١٤٣٦) وجان فان أيك (١٣٩٠-١٤٤١) اللذين ابتكرا استخدام الألوان الزيتية في التصوير ، وكان هيوبرت متأثراً بالموضوعات الدينية والروحية، أما جان فقد وضع فنه في خدمة واقع الحياة اليومية . كما أنجبت الأراضي الواطئة الفنانين الهولنديين الرواد من أمثال روبنز وفان دايك وهالز ورمبرانت الذين جمعوا بين الصور الشخصية والمناظر الطبيعية . وكان روبنز (١٥٧٧-١٦٤٠) من القمم التي أجادت تصوير موضوعات شتى ، وعبر عن الطبيعة بأشكال في منتهى القوة

والإحكام مما يدل على تمكنه البالغ من أسرار فنه وصنفته . وقد قام بمهام فنية فى أسبانيا وإنجلترا ، وكانت ناجحة فى الجمع بين الفن والسياسة . أما فان دايك (١٥٩٩-١٦٥١) فقد تميزت صوره الشخصية بالتعبير الذى يجمع بين القوة والانطلاق والرشاقة واللفظ ، كذلك امتازت صوره الدينية بجمال التكوين والدقة ، ومن أشهر إنجازاته صورة شارل الأول ملك إنجلترا . أما رمبرانت (١٦٠٦-١٦٦٩) فكان رائدا كبيرا فى استعمال الضوء استعمالا مبهرًا كشف به عن القوانين الجمالية التى تحكم الظل والنور .

وفى أسبانيا نىخ فلاسكويز (١٥٩٩-١٦٦٠) والجريكو اليونانى الأصل (١٥٤٨-١٦١٤) وجويا (١٧٤٦-١٨٢٨) . وقد اشتهر فلاسكويز بصوره التى رسمها لبلاط فيليب الرابع ، وكان من الرواد الذين استطاعوا تصوير جو نفسى خاص يشع من صوره ويتشبع به المشاهد . أما إلجريكو فقد عبر عن موضوعات دينية لكنه كان رائدا فى توظيف التناسب لخدمة التعبير الفنى بحيث استطالت شخصياته لتوحى بنوع من السمو والرفعة . أما جويا فقد منح التصوير دفعات من الدم الساخن والسخرية اللادغة التى انتقد بها حياة القصور بما فيها من خلاعة وتبذل ، ذلك لأن وعيه السياسى قد منحه جرأة لم تتوافر للفنانين الآخرين .

وفى فرنسا ظل التصوير مقصوراً على الموضوعات الدينية ، وصور الملوك والأمراء حتى القرن السابع عشر حين زاد الاهتمام بمظاهر الطبيعة ومكان جمالها على يدى كل من كلود (١٦٠٠-١٦٨٢) وبوسان (١٥٩٤-١٦٦٥) ومع ذلك كانت القيود الرسمية على المصورين تفرض عليهم موضوعات تقليدية باعتبار أن المناظر الطبيعية والحياة اليومية كانت تعتبر من الموضوعات التى لا تستحق اهتمام كبار مصورى الدولة . وبالرغم من هذه القيود اتجه المصور الفرنسى واتو (١٦٨٤-١٧٢١) إلى الطبيعة ينهل منها فى أعماله ، وذلك بعد أن رأى صور روبنز فى قصر لوكسمبرج وأعجب بها إعجاباً شديداً أشعل موهبته الفريدة ، وأثار حساسيته الفنية وحبّه للرشاقة والتكامل الجمالى .

أما فى إنجلترا فقد بدأ التصوير الإنجليزى الصميم على يدى هوجارث (١٦٩٧-١٧٦٤) الذى برع فى استخدام الألوان بأسلوب يخدم أغراضه فى النقد الاجتماعى والتهكم على مظاهر الحياة الإنجليزية المعاصرة . ثم تلاه رينولدز

(١٧٩٢-١٧٩٣) ورومى (١٧٣٤-١٨٠٢) وغيرهما من المجموعة التي ظهرت في حوالى منتصف القرن الثامن عشر وتأثرت بـصـور روبنـز وفـان دايـك وتيسيانو . كما انطلق بعض المصورين الإنجليز لتصوير الطبيعة ومحاولة سبر أغوارها بأسلوب تحليلي دقيق مما يعد تمهيدا لبداية ظهور المدرسة الانطباعية . من هؤلاء المصورين كونستابل (١٧٧٦-١٨٣٧) وتيرنر (١٧٧٥-١٨٥١) . وكان إنتاج تيرنر ضخماً للغاية وخاصة في مجال تصوير مناظر البحر والسماء التي جسدها بحساسية فائقة تجلت في استخدامه للضوء في أوقات مختلفة من النهار .

وفي ظل الثورة الفرنسية التي امتد تأثيرها إلى أوروبا كلها ، تغيرت مفاهيم التصوير التقليدي وانتقلت من بلاط الملوك والأمراء إلى خارجها حيث الناس والطبيعة والحياة اليومية العادية . وكان دافيد زعيم المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي تميل إلى استخدام الخطوط الصارمة والألوان القاتمة للتعبير عن موضوعات خالية من الانفعالات التافهة . وقد تبعه تلميذه آنجر لكن أعماله كانت أكثر رقة وحساسية بحيث يمكن اعتبارها تمهيداً للمدرسة الرومانسية التي بدأ أول إرهاصات جيريكو حين حطم قواعد الفن الكلاسيكي ورسائته في صورته عن كارثة السفينة ميدوزا . وبذلك حدد ملامح المدرسة الرومانسية التي تميل إلى الموضوعات الميلودرامية والمبالغة في الحركات وإبراز العنف أو القسوة تحقيقاً للإثارة العنيفة داخل المشاهد . وعلى الرغم من أن الرومانسية بلغت قمته في لوحات ديلاكروا النابضة بالحـب والحركة والألوان المعبرة ، فإن ازدهار الرومانسية لم يستمر أكثر من الربع الأول من القرن التاسع عشر ، بعده ذبلت وجفت ينابيعها تماماً .

ثم ازدهرت المدرسة الواقعية على يدى كل من دوميه وكورييه . وقد بدأ دوميه حياته في الصحافة رساماً للكاريكاتير الذي يعالج مشكلات المجتمع كالفقر والجهل والظلم والمرض ، ولذلك سخر من الأغنياء ومسؤولي الحكومة المرتشين . وقد جسدت صورته كل هذه المعانى من خلال التكوين المحكم وتوزيع الكتل وإيقاع الخطوط . أما كورييه فقد اعتبر تسجيل الواقع من أسـمى أهداف فن التصوير بهدف مساعدة الناس على إدراك أبعاد هذا الواقع ، ومن هنا كانت بساطته في استخدام الخطوط والألوان حتى يصل مضمونه الاجتماعي بأسرع ما يمكن .

أما مونييه فقد انتقل بالتصوير من الواقعية إلى الانطباعية عندما أهمل الخط واعتنى بالمساحات اللونية لتسجيل الإحساس البصري الخاطف للضوء في لحظة معينة . وقد أكتبت المدرسة الانطباعية النظريات العلمية الحديثة في تحليل الضوء ، فاستفادت منها في توظيف الألوان المتضادة بحيث تتجاوز وتحديث انطباعات لم يجربها أحد من قبل ، كما أحالت الانطباعية الألوان المركبة إلى عواملها الأولى بوضع لمسات متلاصقة من كلا اللونين للحصول على اللون المركب بدون افتعال يدركه المشاهد . وشارك مونييه في ازدهار الانطباعية كل من سيزان وريينوار وديجا ولوتريك .

أما المدرسة الوحشية في التصوير فكانت كمعظم مدارس التصوير الحديث انقلاباً ضد الكلاسيكية . ولذلك تميزت بإطلاق الألوان إلى كل الآفاق غير المتوقعة بحيث حلت محل التجسيم الكلاسيكي ، كما ركزت على التوفيق بين الألوان المتناقضة مع تحريف الأشكال وإعادة صياغتها . وقد مهد لهذه المدرسة فان جوخ (١٨٥٣-١٨٩٠) الذي تفتن في استخدام ضربات الفرشاة لإحداث الانطلاق والتنوع والعمق، ومع تركيزه على اللون الأصفر أو الكريم الذي يرمز به إلى الضوء والحب وشتى الانفعالات الجياشة . كما شاركه جوجان الذي عمد إلى اتحاد الطبيعة والفكرة مع المبالغة في تصوير أشكال الطبيعة وإعادة صياغتها من جديد .

ثم جاء ماتيس ومعه فلانمك وديران متأثرين بفان جوخ وجوجان وعرضوا أعمالهم في صالون باريس ١٩٠٤ ، وقد أطلق أحد النقاد على القاعة التي عرضت فيها أعمالهم « قفص الوحوش » ، وتحولت هذه التسمية الساخرة إلى اسم للحركة كلها . وقد حدد زعيمها ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) اتجاهاتها في رفض « المنظور » وإهمال التخطيط الذي يساند اللون باعتباره الحاكم بأمره في الصورة ، ويجب ألا تحده حدود أو خطوط .

أما المدرسة النقابية فقد اتخذت اتجاهها علمياً على يدى سورا وزملائه . فهم يحللون ويفلسفون فن التصوير ، ويخرجون بمعادلات أدت بهم إلى تقتيت الألوان نقطا صغيرة ، تلتقى في تجمعات تثير لدى المشاهد إحساساً بذبذبة الضوء وتكسره . ولهذا عرفوا باسم المصورين « المنقطين » « يوانتيست » ولم يعيش سورا، رائد

هذه المدرسة ، طويلاً ، ولكن ما تركه من آثار وما حققه بول سنيك ولوس في ذلك النهج جعل لهذه المدرسة دوراً ثورياً كبيراً في أوائل هذا القرن .

أما التعبيرية فمدرسة ألمانية، وإن بدأها البلجيكي جيمس أنصور، والنرويجي إدوارد مانش. ويمثلها كيرخنر وفولده وهوفر إلى جانب النموي أوسكار كوكوشكا. والروسي دي جافلنسكي . نشأت على تعاليم الانطباعيين ولكنها اعتمدت على الرمزية، مؤمنة بالقوة التعبيرية للون . ونلاحظ هذه الرمزية للألوان في عناوين صورههم : « الفارس الأزرق » لكاندنسكي الذي طور رمزية اللون إلى التصويري المجرد وخاصة عندما صادق بول كليه في عام ١٩١١ وكونا مع جافلنسكي جماعة «الأربعة الزرق» الذين يعدون آباء التجريد . فقد سعوا للتعبير عن الشكل النقي المجرد عن التفاصيل المحسوسة والذي لا ينطوي على أية صلة بالواقع .

وقد انقسمت التجريدية إلى اتجاهين : الأول يسمى التعبيرية التجريدية ورائدها الروسي كاندنسكي (١٨٦٦-١٩٤٤) ، والثاني يسمى التجريدية الهندسية ورائدها الهولندي موندريان . ويهدف كاندنسكي إلى الارتقاء بالتصوير إلى مستوى الموسيقى مهملاً الأشكال الطبيعية إلى البحث وراء القيم المجردة التي اعتبرها أكثر قدرة على التعبير عن الحقائق النفسية والانفعالية . أما موندريان فقد تزعم جماعة من الفنانين الذين تحمسوا للشكل الهندسي النقي وبخاصة المستطيل كأساس للتصميم . ومن الفنانين الذين تأثروا بهذا الاتجاه الفرنسي أوزنتان. أما في إنجلترا فيعتبر بن نيكلسون من أبرز الفنانين التجريديين فيها .

أما التكعيبية فلم تعد الصورة عندها نقلاً عن الطبيعة ، وإنما هي خلق عالم جديد ، خارج من نبات إحساس الفنان ، وتلعب فيه الأجسام المكعبة والأسطوانية والمخروطية دوراً أساسياً . وقد بدأ هذا النهج جورج براك سنة ١٩٠٨ ، وقال عنه الناقد فوكسيل : « براك يحفر الشكل ، ويرجع كل شيء في الكائنات الحية والجمادات إلى أشكال هندسية ، إلى مكعبات صغيرة » . وبلغت التكعيبية قمته في السنوات ١٩١١-١٩١٢ ، ولكن الحرب العالمية الأولى هزقت أبناء هذه المدرسة : براك وفرنان ليحيه وجوان جري، وجاء بابلويكاسو لينضم إليهم وليبرز نجمه إلى درجة اعتبار الناس التكعيبية وقد تجسدت في فنان بعينه .

وقد استقر بيكاسو في باريس لأول مرة عام ١٩٠٠ وبدأ حقيقته « الزرقاء » ثم انتقل سنة ١٩٠٤ إلى الحقبة « الوردية » ، بعدها انجذب إلى الفن البدائي للزنوج ، وتحول إلى التكعيبية من ١٩١١ حتى ١٩١٤ ، ومنها إلى السيريالية وما بعدها . وكانت السيريالية قد ظهرت ملامحها منذ ١٩١٤ نتيجة لأبحاث فرويد في العقل الباطن . وقد اتبع السيرياليون طريقتين في التصوير : الأولى تعتمد على التجسيم الواقعي ، والثانية تشبه الأسلوب التكعيبى المسطح ذا البعدين . وكان الفنان الإيطالى كيركيو قد استحدث تكوينات مثيرة تتعارض مع قوانين الطبيعة كالظل المتجه إلى مصدر الضوء مثلا . أما الأسبانى سلفادور دالى فقد ابتكر ما أسماه بالهلوسة الناقدة التى تستخدم رموز الأحلام لترتفع بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئى لكن مع التجسيم الطبيعى لها . وهو نفس الأسلوب الذى إتبعه السيريالى الألمانى ماكس إيرنست أحد زعماء الدادية والروسى مارك شاجال والفرنسى ماسون والأسبانى ميرو .

وبصفة عامة فإن التجريد هو المتحكم فى التيارات المعاصرة ، وهو فن لا يمكن أن يفهم مجرداً ، إنما يجب علينا أن نتابع مدارس التصوير التى ذكرناها لنذكر مصدر الابتعاد عما يسمى « صورة » بالمفهوم التقليدى، وأن نعرف أن التجريديين ينحون إلى تحويل الألوان والخطوط والأحجام إلى نوع من الموسيقى التى تراها العين ولا تسمعها الأذن . وهم يمثلون شيئاً لا نهاية لها ، فهم سيرياليون، وتكعيبيون، وداديون ، وأورفيوسيون ، وموسيقاليون ، ومستقبليون ... إلخ . وهذا أكبر دليل عملى على أن فن التصوير قادر على احتواء كل ابتكارات العقل الإنسانى فى مجال الأشكال الفنية، وذلك ابتداء من عصور أهل الكهف وانتهاء بآخر مدارس التصوير فى الربع الأخير من القرن العشرين .

★ ★ ★

## الجاز

انتشرت موسيقى الجاز فى النصف الثانى من القرن العشرين انتشاراً لم يسبق له مثيل من قبل بالنسبة لأى نوع آخر من الموسيقى سواء كان كلاسيكياً أم شعبياً ، فالموسيقى الكلاسيكية مثلاً لم تتغلغل إلى نفوس الناس فى معظم أرجاء العالم مثلما فعل الجاز برغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على نشأتها ، ونفس الوضع بالنسبة للموسيقى الشعبية المحلية التى يختص بها كل بلد أو إقليم ، فقد ظلت قاصرة على حدود هذا البلد أو البلدان المجاورة والقريبة له . أما موسيقى الجاز فتعد ظاهرة فريدة من نوعها فى عالم الموسيقى، لأنها اجتاحت العالم كله فى فترة لا تزيد عن نصف قرن دون أن تقف فى طريقها أية حواجز ثقافية أو جغرافية أو حضارية أو عقائدية أو فكرية ... إلخ. وقد تقابل موسيقى الجاز بالهجوم من بعض النقاد والمثقفين والأجيال القديمة على أساس أنها ضجيج أكثر منها فن، ولكنها مع ذلك تظل ظاهرة عالمية جذرية بالتأمل والدراسة لأنها لا يمكن تجاهلها بهذه البساطة ، وهذا الفصل ليس دفاعاً عن موسيقى الجاز أو هجوماً عليها، وإنما مجرد تحليل لنشأتها وأسلوبها والعوامل النفسية الكامنة وراء انتشارها حتى فى البلاد التى كان من غير المتوقع أن تجد فيها رواجاً من أمثال البلاد الشرقية التى تأثرت فى ذوقها الموسيقى بالمقامات والإيقاعات التركية من أيام الإمبراطورية العثمانية ، وهى إيقاعات تختلف فى جوهرها وأسلوبها ومضمونها وشكلها عن إيقاعات الجاز، ومع ذلك وجد الجاز طريقه إلى هذه البلاد أيضاً . وعصر من البلاد التى أصبح من المعتاد فيها الاستماع إلى فرق الجاز المختلفة وهى تعزف فى الفنادق والأندية الليلية والحفلات المختلفة ، وهى فرق تلقى نجاحاً كبيراً وخاصة من أجيال الشباب والمراهقين .

لقد عجز النقاد حتى الآن عن الوصول إلى تحديد مفهوم موسيقى الجاز، فهى بطبيعتها ضد أى تحديد قد يحاوله أى قاموس ، لأنها تبدو لأول وهلة زاهرة

بالفوضى والصراع والاضطراب والتوتر البعيد عن الهارمونية والأنغام المنسجمة، ويعزفها عازفون يبدون وكأن بهم مسا من الشيطان أو نوبة من الهذيان أو لسعة من الحمى ، ومع كل هذه الفوضى فإنه يمكن التفريق بين الجيد والسيء من التأليف والعزف . وفى الواقع أن أى محلل للجاز لابد أن يدرس العزف فى ضوء التأليف والعكس لأنه لا يمكن الفصل بين التأليف والعزف بينما لا نجد هذا فى الموسيقى الكلاسيكية ، فقد ألف بيتهوفن سيمفونياته التى تختلف جودة عزفها من أوركسترا إلى آخر، دون أن تؤثر جودة العزف أو رداءته فى النوتة الموسيقية التى كتبها بيتهوفن. ولكن الحال يختلف فى موسيقى الجاز التى يلعب فيها الارتجال دوراً كبيراً، فعازف الجاز يتمتع بحرية أكبر من عازف الأوركسترا الكلاسيكى لأن له مطلق الحرية فى إضافة ما يحلو له من أنغام ولمسات على شرط ألا يخرج عن الإطار العام للقطعة المعزوفة ، وهنا تبدو خطورة دور العازف لأنه يشارك المؤلف فى التأليف ، وإذا لم يستطع تفهم روح القطعة فسوف يحيلها إلى نشاز يصطك بالأذان وتتحول الفرقة المعازفة إلى ورشة مليئة بالآلات المزعجة ذات الضجيج المرتفع ، وصعوبة عزف الجاز تكمن فى تكوينه الذى يعتمد على عنصر المفاجأة وعدم الانتقال التدريجى بين النغمات الصاخبة والألحان الخافتة ، وإذا لم يتحكم العازف فى عنصر المفاجأة والانتقال السليم تحول الجاز إلى أى شيء آخر لا يمت إلى الموسيقى بصلة . وهذا الانتقال السليم ليس محدداً فى النوتة الموسيقية كما هو الحال فى الموسيقى الكلاسيكية ، ولكنه يعتمد على الإحساس الغريزى للعازف بالإيقاع ، وقد يؤثر فارق ثانية أو أقل من الزمن فى إفساد الجملة الموسيقية ، ومن هنا كانت ضرورة التمرين اليومي حتى لا يفقد جسمه المرونة والحساسية للأنغام والإيقاعات ، لأن المسألة ليست تعويد الأذن فقط أو الأنامل ولكنها تتطلب التحكم فى الجسم كله الذى لابد من تحوله إلى جزء من الآلة الموسيقية نفسها، والعجيب أنه بالرغم من التغيرات والتتويجات التى تطرأ على الجاز وتختلف من فرقة إلى فرقة إلا أن جهره واحد بدليل أن المستمع يتعرف عليه بمجرد الاستماع إلى الإيقاعات الأولى ولا يخلط بينه وبين الأشكال الموسيقية الأخرى.

وهناك خصائص ثلاث تمنح الجاز شخصيته الموسيقية المميزة، الأولى : الميلودى ، والثانية : الهارموني ، والثالثة: الإيقاع ، والميلودى هو التتابع الزمنى للأنغام والألحان المكونة للمقطوعة ، والهارموني هو التوافق والتآلف الفورى بين هذه

الأنغام، والإيقاع هو المقياس الحسابي لنفس الأنغام ، فإذا كان الميلودي هو الوحدة اللحنية الصغيرة ، فالهارموني هو الشريان الذي يربط بين هذه الوحدات ويمنحها الحياة . وهذه الحياة لا تمنح اعتباطا ولكنها تتدفق طبقاً لمقياس حسابي دقيق اسمه الإيقاع ، وهذه المقاييس المعقدة تتحول عند العازف الماهر إلى قاعدة ثابتة وراسخة للانطلاق منها وتشكيل قطعتة الموسيقية ، أما العازف الرديء فيحس بهذه المقاييس وقد تحولت إلى قيود تحد من انطلاقته، وبالتالي يلجأ إلى تكسيدها بوعى أو بغير وعى ، ولذلك قال لويس أرمسترونج - ملك الجاز الزنجي الأمريكى - إن مصيبة الجاز أنه يجمع بين الحرية والارتجال وبين التقيد والمقياس الحسابي في نفس الوقت ، وعلى العازف أن يوفق بين هذين التقيضين وإلا صار في عداد الآلاف الذين يتصورون أنهم يعزفون الجاز بينما يحدثون ضجيجا لا أكثر ولا أقل . ونظراً للطبيعة المتناقضة للجاز فإن النقاد والموسيقين عجزوا عن إيجاد مفهوم محدد له ، وإذا حاولنا تتبع تعريفات ملوك الجاز له لزداد الأمر غموضا علينا ، فمثلا نجد وينجى مانون يقول عن الجاز : إنها تلك الموسيقى التي تجعلنا نشعر بالإيقاع وهو يلهث بينما سرعته لم تتغير ، بينما يقول جون هاموند : إن الجاز هو موسيقى الارتجال الذي لا يمت إلى الارتجال بصلة ، ولكن جين كرويا يعرف الجاز بأنه الحرية المطلقة في تتابع الألحان في حدود الإيقاع . ولعل تعريف مورتون كان أكثرها بساطة ووضوحاً عندما يقول : إن الجاز هو الذي يمنح الحرية للمستمع ويطلق لمواطنه وخياله العنان بحيث تتحول دقات قلبه إلى صورة فورية لإيقاع المعزوفة ، وبذلك يشعر أنه هو الذي يقوم بالعزف والاستمتاع به ، فهو لا يستمع إلى المعزوفة بأذنه ولكنه يحسها بقلبه . ويعد تعريف جلين ميللر علمياً إلى حد كبير عندما يقول إن الجاز لا يمكن الحديث عنه نظرياً بقدر الإحساس به عملياً، فهو إثارة للشعور تتقلب إلى وحدة الإحساس بالنسبة لجميع المستمعين الذين يتحولون بدورهم إلى كتلة حية نابضة بالحياة والانطلاق. ويتحدث فرانكى فرويا عن الجاز من الناحية السيكلوجية فيقول : إنه التفريغ الصحي لشحنة العاطف والإرهاق العصبي الذي تنوء به النفس البشرية في حياتها اليومية بحيث تصبح أكثر قوة واستعداداً لمواجهة أيامها القادمة ، بينما يعتبر لويس أرمسترونج الجاز الموسيقى المثالية الوحيدة التي تحدد المسار الصحيح والطبيعي للأنغام، وهناك تعريف لطريف لتشيك ويب يحاول أن يربط ما بين الجاز والسياسة فيقول إنه لو أحب كل الناس موسيقى الجاز لما

قامت الحروب والمشاكل والأزمات لأن الإنسان يفرغ طاقة القتال والصراع والمشاحنات في استماعه إلى الجاز ويعدها يصير إنساناً أكثر انزائاً وهدوءاً ولا تعرف البغضاء طريقاً إلى قلبه . ولعل تضارب هذه التعريفات المنوعة للجاز يبين لنا مدى إيهام هذا الفن وغموضه ، وخير دليل على هذا هو تعريف أوزي نيلسون الذي يقول إن الجاز هو شيء ما يسرى داخل شخص ما ويحدث داخله تأثيراً ما .

وأيضاً فإن كلمة جاز غير معروفة الأصل ، ولكن الأمريكيين يقولون إنها تطوير لاسم أول عازف جاز أمريكي اشتهر في أواخر القرن التاسع عشر وكان يدعى تشارلز، وكانوا يدللونه باسم « تشاز » ثم تطورت إلى « جاز » ويحاول الفرنسيون أن يرجعوا كلمة « جاز » إلى الفعل الفرنسي "Jaser" الذي يعنى «يبتهج وينتشى» ولكنها كلها افتراضات وتخمينات تقتصر إلى البرهان العلمى والإثبات التاريخى . ولكن الأهم من هذا وذلك معرفة نشأة موسيقى الجاز وكيف تطورت ووصلت إلى هذا الشكل الذى نعرفها به الآن ، والاعتقاد الشائع هو أن الجاز نشأ في غرب أفريقيا ثم انتقل إلى أمريكا مع السفن التى كانت تشحن بالعبيد المصدرين إلى القارة الجديدة للعمل فى الوظائف الشاقة والأعمال الخطيرة تحت الأرض والمناجم أو فوقها فى المزارع الشاسعة أو فى الجبال والصحارى بحثاً عن الذهب ، ولكن هذا التعميم ليس علمياً لأن الوطنيين الأفريقيين لم يكونوا المهاجرين الوحيدين إلى القارة الجديدة بل كان هناك الإنجليز والفرنسيون والإيطاليون والهولنديون والأسبان والبرتغاليون والاسكتلنديون والصينيون ... إلخ . وهؤلاء البيض كانت لهم السيطرة والسلاح والسطوة ولم يكن من المعقول أن يتأثروا كل هذا التأثير بالزنج الذين لم يكن لهم أى كيان فى المجتمع بسبب الظلم والعبودية الواقعة على عاتقهم ، ولكن الواقع أن موسيقى الزنج القادمة من أفريقيا أثرت بدون شك فى التراث الموسيقى الأمريكى عند استعمار القارة الجديدة كما يقول هيرسكوفيتس فى كتابه «أسطورة الماضى الزنجى» لأن نوعها وأسلوبها كانا يختلفان عن الموسيقى الفولكلورية المحلية القادمة من أوروبا، وبالتالي كان تأثيرها أقوى لإيقاعاتها الواضحة القوية، أما موسيقى المهاجرين الأوروبيين فكانت تتشابه إلى حد كبير بسبب وحدة المزاج التى تمثلت فى الموسيقى الكلاسيكية التى سادت أوروبا أثناء مرحلة الهجرة، ولذلك نجد الزنج - منذ فجر استعمار القارة - وقد برعوا فى

عزف موسيقى الجاز واستمروا في هذه الأستاذية حتى أيامنا هذه ، والعالم كله يعرف أساطين الغناء والعزف الزوج من أمثال لويس أرمسترونج وراي تشارلز ونات كنج كول وسامى ديفيز وشيرلى باسى ودوروثى داندريدج وجيمس براون وديوك إلنجتون وغيرهم. وقد حاول الكثيرون من البيض من أمثال فرانك سيناترا وبنج كروسبي ودين مارتين مزاحمة الزوج في هذا الميدان، وأحرزوا بالفعل نجاحا ضخماً وشهرة عريضة ولكن السيطرة ما زالت معقودة للزوج.

وقد حاولت بريطانيا مزاحمة أمريكا في ميدان الجاز عندما بدأ الخنافس الأربعة شق طريقهم إلى المجد والشهرة في أوائل الستينيات واستطاعوا السيطرة بدون منازع على مزاج الأجيال الجديدة من الشباب في جميع أنحاء العالم، وتحولوا إلى أسطورة تروى على كل لسان، وأصبحت كل أسطوانة يطبعونها بمثابة قبيلة متفجرة يهتز لها الشباب والمراهقون، وانتقلوا من نجاح إلى نجاح والزوج صابرون كعادتهم في انتظار فرقعة البالون الذي ظل يمثل بغازات صناعية وغريبة على موسيقى الجاز الأصلية ، وفعلاً حدثت الفرقة في أوائل السبعينيات عندما انفصل الخنافس عن بعضهم البعض بحجة أنهم تشاجروا بسبب زواجاتهم وأصبح الوئام مستحيلاً فيما بينهم ، ولكن لا يعقل أن تكون الزوجات سبباً في انهيار هذا المجد الباهر في أيام معدودة، فالواقع أن الخنافس دخلوا طريقاً مسدوداً بعد أن انتهت الألحان المجنونة التي كانت تطن في آذانهم والتي أفرغوا فيها شحنة القلق والتوتر التي كانت تنهب نفوس الشباب الذين ولدوا في غضون الحرب العالمية الثانية وعاشوا الحرب الباردة بكل توترها وتهديدها ، ولما انتهت الشحنة وبدأ العالم يعرف معنى التعايش السلمى حتى بين القوى الكبيرة عاد الشباب إلى تذوق الموسيقى الهادئة والخفيفة لدرجة أن بعض سيمفونيات بيتهوفن وموزار قد تحولت إلى مقطوعات خفيفة مفضلة لدى جمهور الشباب بعد توزيعها من جديد، بعد أن كانت الموسيقى الكلاسيكية تقابل بالاستنكار على أساس أنها موسيقى الآباء والأجداد التي أكل عليها الزمان وشرب ، ويقول الناقد الموسيقى باري أولانوف إن حمى الخنافس قد انتهت عندما استرد الشباب صحته النفسية لأن الخنافس حولوا الجاز من فن إلى حمى ، والفن يبقى خالداً بينما الحمى لابد أن تنتهى عندما يسترد الجسم عافيته ، وإن كان بعض الشباب قد انحرف وشذ عن الحياة الصحيحة باندماجه في جماعات الهيبيز والخارجين عن النطاق الاجتماعي إلا أن الأغلبية

لا يمكن أن يحكم عليها بالانحراف فالمظهر كثيرًا ما يخدع . حتى الخنافس أنفسهم اعترفوا أن دورهم انتهى وكانت آخر أغنية جماعية لهم بعنوان : « ليكن ما يكون » وعندما سألوا جون لينون أحد الخنافس عن هذه الأغنية الحزينة الهادئة البطيئة التي لا تمت إلى أسلوبهم التقليدي بصلة ، قال : إننا ودعنا بها الأيام الجميلة التي لن تعود ، تلك الأيام التي قمنا فيها بزيارة إلى أمريكا - معقل الجاز - استغرقت أياما معدودة وعدنا منها بستة ملايين من الجنيهات ، وهذا اعتراف منه بعودة عرش الجاز إلى ملوكه الزنوج.

يقول الأديب الفرنسي أندريه جيد في كتابه « رحلات في الكونجو » وهي مذكراته التي كتبها عامي ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ عن رحلاته في قلب القارة الأفريقية ، يقول إن الدقات والإيقاعات التي كان يرقص عليها الأهالي في ضوء القمر وسط الغابة بها نفس الأسلوب الموجود في الجاز الأمريكي الذي استمع إليه في رحلاته حول نهر المسيسيبي وفي الولايات الأمريكية من أمثال ولاية ميزوري ولويزيانا وأيضاً في شيكاغو ونيويورك ونيو أورلينز، ولكن الناقد الأمريكي رودى بليش قال في كتابه « الأبواق الساطعة » يعارض أندريه جيد ويقول إنه قام باستثناء بين مشاهير عازفي الجاز واكتشف أنهم لا يعرفون شيئاً عن إيقاعات الموسيقى الأفريقية ، وواضح أن بليش يريد أن يفصل بين الجاز الذي يفخر به الأمريكيون وبين موطنه الأصلي في أفريقيا ، حتى لا يكون هناك ترابط أو عاطفة بين الأمريكيين والأفريقيين ، لأنه ليست العبرة في المعلومات التي يعرفها العازفون الأمريكيون عن الموسيقى الأفريقية، ولكن العبرة في الأصل الذي انحدرت منه موسيقى الجاز وأصبحت بعد ذلك من التراث الذي يؤثر في الموسيقى المعاصرة سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . ولعل رأى بارى أولانوف في كتابه « تاريخ الجاز في أمريكا » يؤكد فكرة أندريه جيد عندما يقول أنه من الصحيح أن الجاز الأمريكي - الذي أصبح فيما بعد عالمياً - قد انحدر من أفريقيا ولكنه اندمج مع موسيقى وأغاني المهاجرين الأوروبيين مثل التيرنتيلا الإيطالية ، والفلامنكو الأسباني ، والشارداس المجري ، والقوزاق الروس، وموسيقى الرقصات الأخرى مثل البولكا والجافوتا وغيرها من الرقصات الفولكلورية السائدة في ذلك الوقت .

ويختلف أسلوب أغاني الجاز عن الأسلوب المتبع في أنواع الموسيقى الأخرى التي تتطلب أصواتاً قوية وجميلة وتنقسم إلى ثلاثة أنواع بالنسبة للرجال : تينور ، وباريتون ، وباس ، وثلاثة بالنسبة للنساء سوبرانو وميتز سوبرانو وألانو ، ويجب تدريب الأصوات على هذه الدرجات المحددة حتى تقوم بالأدوار المخصصة لها في الأوبرا أو الأوبريت أو المسرحية الغنائية، ولكن معنى الجاز لا يعبأ بهذه التقسيمات المصطنعة ويقول إن الفن بكل انطلاقاته وعفويته من الصعب حصره داخل هذه البنى ، وأيضاً لا يشترط القوة أو الطلاقة في الصوت بقدر ما يشترط القدرة على التعبير عن معاني الأغنية التي يتغنّى بها سواء كان صوته مصاباً ببحّة شديدة أو خشونة أو صلابة ... إلخ ، كما نجد في أول أوبرا كتبت بأسلوب الجاز وهي أوبرا «بورجى ويس» التي زارت مصر عام ١٩٥٢ ولأقت نجاحاً كبيراً ، ومن المغنيين الزنوج ذوى الأصوات الخشنة والمبحوحة لويس أرمسترونج وجيمس براون وسامى ديفيز، ولكن هذا لا يعنى أن كل أغاني الجاز من ذلك النوع الصاخب العالى الخشن، فهناك أنغام « البلوز » أو الجاز الحزين الهادئ الذى يصل في هدوئه إلى درجة أغاني المهد التي تغنى للأطفال قبل النوم ، وهذه الأغاني تمتاز بصدق الإحساس ورهافته ، وهي تعود للسنوات الأولى لاستعمار القارة الأمريكية حين لم يجد الزنوج منفذاً ينفسون فيه عن الظلم والاستعباد الواقعين على عاتقهم سوى هذه الأغاني التي تحكى قصة النفس البشرية المعذبة في كل مكان وزمان. وقد برع في هذا النوع الهادئ نات كنج كول وبوب ماثياس وراى تشارلز وشيرلى باسى ، وهي أغان ينخفض فيها صوت المغنى لدرجة لا تكاد تسمع في بعض الأحيان.

وقد يظن الشباب من الأجيال الجديدة أنه لا توجد ثمة علاقة بين الجاز والموسيقى الكلاسيكية لأن الجاز هو لغة الحياة المتطورة المتدفقة بينما الموسيقى الكلاسيكية هي لغة الحياة التي تجمدت وتحجرت بل وانتهت ، ولكنهم لا يعلمون أن الفن الحقيقي لا يمكن أن يتحجر ، وأنهم لو عودوا أذنانهم على الموسيقى الكلاسيكية لأدمنوها إدماناً يصعب الإقلاع عنه لأن الاستماع إلى الموسيقى ليس سوى عملية تعويد للجهاز العصبى للجسم من خلال الأذن على إيقاعات معينة وجمل موسيقية ذات أسلوب مميز، وبالتالي فإن الإنسان يستطيع تذوق أية أنغام في حالة التكرار والإعادة تماماً مثل الشخص الذى لا يستريح إلا على كرسيه مراز لأن جهازه العصبى تعود على هزات الكرسي ويدونها يشعر أنه غير مستريح . والموسيقى كلها

وحدة واحدة من الناحية الفنية إذ إن كلها خاضعة للنوتة الموسيقية ولكن استعمال كل ملحن لهذه اللغة يختلف عن أى ملحن آخر، وهناك موسيقى مشهور أثبت بجداره أنه لا توجد هذه الفجوة المصطنعة بين موسيقى الجاز الأمريكى والموسيقى الكلاسيكية العالمية برغم أنه لم يكن أمريكياً، فقد رحل الموسيقار التشيكي أنطونين ديفورجاك إلى أمريكا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، وعاش حول ضفاف الميسيسى وعاشر الزنوج ودرس أنغامهم ونجح فى صيها فى قالب سيمفونى شكل منه خمس سيمفونيات مشهورة أطلق عليها عنوان « العالم الجديد » لأنها كانت اكتشافاً بالنسبة له ، والآن تعزف معظم أوركسترات العالم هذه السيمفونيات ولا يستطيع أى مثقف أن يأنف منها على سبيل أنها موسيقى جاز لا تدخل فى نطاق الكلاسيكية .

ويوضح الفيلسوف الإنجليزى جورج روبين كولنجوود عملية الاستماع إلى الموسيقى على أساس أنها عملية نفسية تسرى داخل وجدان المستمع بحيث تكون فى خياله صورة متكاملة مستمدة جزئياتها من ذكرياته وتجاريه الشخصية الذاتية ، وتختلف هذه العملية من مستمع إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع لأن المسألة ليست مجرد أنغام وألحان أو أصوات مجردة تصل إلى الأذن ولكنها عملية إثارة للعواطف الكامنة ثم تنظيمها داخل المستمع ، ومن هنا كانت الراحة التى يشعر بها المستمع بعد الانتهاء من سماع مقطوعة جاز مثلاً ، لأنه يشعر أن كيانه الراكد من الداخل قد بدأ يتحرك وينشط مهما كانت الألحان صاخبة أو خشنة، ولكن إذا توقف دور المستمع على اعتبار المقطوعة مجرد ألحان فقد تحولت فى أذنه إلى ضجيج وصياح وصراخ لا معنى له، وبالتالي يتحول الاستماع من متعة إلى عملية غير محتملة على الإطلاق ، وكما يقول لويس أرمسترونج إنك لكى تحب الجاز لابد أن تترك نفسك تتساب معه وهو خير من يقودك إلى الراحة النفسية ولكنك إذا اتخذت منه موقفاً بعقلك وتفكيرك الجامد فستجد حاجزاً فى الحال بينك وبينه ، وخاصة أن الجاز هو موسيقى الانطلاق والارتجال والعفوية مثل الحياة تماماً ، وعندما انضم عازف الجاز المشهور ريد نيكولز إلى فرقة أرمسترونج سألته عن النوتة الموسيقية، حتى يعزف، بإتقان فصيح فيه لويس أرمسترونج قائلاً : لا نوتة موسيقية لمازف الجاز سوى دقات قلبه وصداها، فعندما يتبع دقات قلبه فسوف ترن ألحانه فى قلوب المستمعين ويصبح الجميع وحدة واحدة من النشوة والبهجة والانطلاق والحيوية .

★ ★ ★

## الخزف

الخزف من أقدم الفنون وأكثرها انتشاراً لتعدد أنواع الفخار والخزف طبقاً لخصائص الطين المستعمل ودرجة حررقه، ولكثرة مجالات استخدامه وتوظيفه فنياً ونفعياً . وإذا كان الخزف يجمع بين الفن والصناعة، فإن صنعتها لم تتغير على مر آلاف السنين ، وعلى الرغم من استخدامه للتكنولوجيا الحديثة فى القرن العشرين فإن جهره ظل كما هو إلى حد كبير ، فمازال يمر بنفس المراحل الأربع : تجهيز الطين ، وعملية التشكيل ، وزخرفة العمل الفنى ثم حررقه . ويمكن تشكيله على أية صورة وإن كان يعتمد بصفة عامة على شكل الأسطوانة والكرة والبيضة والمخروط ، وهى الأشكال التى تتجمع لتكون العلاقات المختلفة بين العنق والجسم والحافة والقاعدة والمحيط . وهى أشكال تجريدية بطبيعتها وإن كانت قد أثبتت قدرتها على القيام ببعض الوظائف النفعية مثل تخزين الأشياء ، وحفظ الطعام والشراب ، وتبريد الماء ، وصناعة الشمعدان وآنية الطهى ومواقده ... إلخ . وقد عثر فى العصر الحجري المتأخر على أوان ولعب من الفخار الأحمر بعضها مزين برسوم للماء والمراكب وطيور الماء .

وكان المصريون القدماء كمعادتهم روادا فى مجال الخزف ، كما كانوا روادا فى التصوير والعمارة والنحت . فمنذ الدولة القديمة بلغوا درجة رفيعة من الدقة فى صناعة الأوانى الفخارية ، واستمر التطور فى إنتاجها حتى تحولت إلى نوع من التحف والتماثيل الصغيرة . وكان لهذه الأوانى وظيفة دينية تتمثل فى حفظها للطعام الذى يزود به الميت فى مقبرته حتى إذا ما بعث فإنه يجد ما يقتات عليه فى اللحظة نفسها . وقد روى فى تشكيل الأوانى الخزفية أن تكون متمشية مع طراز التابوت والمقبرة بصفة عامة؛ لأنها كانت تشكل جزءاً أساسياً منها .

وتمثل فن الخزف عند البابليين فى البلاطات الخزفية التى عثر عليها فى قبة برج أور ذى الطبقات المتعددة ، وهى البلاطات التى انتشر استخدامها فى

خورسياد، وتراوح استعمالها بين المسطحات التي تقتصر على الأشكال الخالية من البروز، والبلاطات ذات الأشكال البارزة كما نجد في مدخل عشتروت الذي وصلت فيه صفوف الحيوانات البارزة المرسومة على بلاطات خزفية مزججة على البناء إلى ارتفاع ثلاثة عشر مترا فوق الأرض.

أما الإغريق فقد برعوا في فن الخزف سواء على المستوى النفعي أو الجمالي. فقد استخدموا الأواني الفخارية في حفظ الزيت والعسل والدهن وغير ذلك من «خزين» البيت، ولذلك ازدهرت صناعة الفخار لدرجة أن حى صنع الفخار كان من أشهر أحياء أثينا. وغلب على الأواني في بادئ الأمر الشكل البسيط، والهيئة الخشنة، والزخرفة الهندسية التجريدية بطبيعتها، أما إذا زخرفت بأشكال تحاكي الطبيعة فإنها تميل إلى التجريد أيضا. ولذلك كان الخزف شكلا من أشكال الفن الهندسى في ذلك الوقت، وهو ما تجلى في مجموعات الأواني الضخمة التي عرفت باسم « الأمفورا » والتي اكتشفت في حى ديبليون في أثينا. وقد تميز هذا الإناء بصفة خاصة بشكل جذاب جميل، ويدين دقيقتين تجمعا بين الرقة والتناسب والزخرفة بالتزجيج البنى على اللون الفاتح للطين. كما يجمع الإناء بين الزخارف الهندسية والأشكال الآدمية في رسوم ترمز إلى معان ودلالات معينة لكنها لا تخرج عن أسلوها البدائي.

ويقول أبو صالح الألفى في كتابه « الموجز في تاريخ الفن العام » إن عدد أشكال الفخار التي استعملها الإغريق للأواني قليل بشكل مدهش. وكل شكل من هذه الأشكال يحقق الغرض منه. ومن هذه الأواني : جرة الخزين، وكأس الشراب، وجرة الماء، وجرة مزج الخمر بالماء، وأبريق الخمر، وجرة الزيت أو الدهن. والرسوم التي وجدت على هذه الأواني كانت ذات فائدة تاريخية عظيمة، ذلك أن الفنان قدم من خلالها صورة للحياة الإغريقية اليومية، وقد ظهر تأثير الإغريق بالأمم الشرقية التي احتكوا بها كمصر وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس.

وقد اختفت الإطارات الهندسية والحيوانية أمام الاهتمام بالأجسام البشرية، ولاشك أنه لم يحدث أن استعملت الرسوم الآدمية على الخزف بمثل هذا النطاق الواسع. ويلاحظ أن أشكال هذه الأواني بقيت كما هي، ولكنها ازدادت رقة وجمالا في النسب لأن مصوري هذه الأواني كانوا يعملون تحت تأثير مدرسة التصوير

السائدة وبخاصة فى القرن الخامس قبل الميلاد . وهى الفترة التى زاد فيها الاهتمام بملء الفراغ بالأجسام البشرية على الرغم من صغر الساحة المخصصة للرسم . لكنه مع مرور الزمن تأخرت صناعة الخزف لأسباب لا يمكن تحديدها ، وأوشكت على الاختفاء تماما فى القرن الرابع قبل الميلاد . ومن المحتمل أن يكون انكباب الإغريق على أشغال الذهب قد أدى إلى هذه النتيجة السلبية .

وكان الأتروسكيون الذين جاءوا من آسيا الصغرى وسيطروا على إيطاليا منذ القرن السادس قبل الميلاد ، قد برعوا فى تشكيل الصلصال وأعمال الخزف، وزخرفوا مبانيهم الصغيرة ببلاطات من الطين المحروق الذى صنعوا منه أيضاً توابيت على هيئة أشكال آدمية مضطجعة لونت باللون تليق بالمناسبة ، مما يعتبر عملاً فريداً من أعمال الخزف العريقة التى تمتاز بالحيوية والقوة . وبالإضافة إلى استخدام الأتروسكيين للصلصال فى تشكيل التوابيت والبلاطات المحروقة الملونة وخاصة بلاطات السقف التى تشبه الأقنعة، استخدموا هذه الخامات فى صنع التماثيل التى تذكرنا بالتماثيل الإغريقية المبكرة . وعندما ازدهرت مدينة روما وسيطرت على إيطاليا استخدم الرومان الصناع الأتروسكيين الذين أدخلوا فن الخزف، لكنه لم يزدهر لانصراف الرومان إلى فنون العمارة والنحت والتصوير .

وإذا كانت الهند قد مارس فن الخزف فى صنع تماثيل للآلهة ، وأوان لطقوس المعابد ، فإن الصين اشتهرت بالخزف الرقيق والفاشانى الذى بلغ درجة رفيعة من الدقة والنعمومة ، وهو نفس الاتجاه الذى ازدهر فى اليابان مع دخول العقيدة البوذية من الصين إلى اليابان عن طريق كوريا ، وإن كانت الأوانى اليابانية تميل فى الغالب إلى تمثيل الطبيعة وبعض التفصيلات الاصطلاحية من خلال الرسوم التى وجدت عليها .

أما العقيدة الإسلامية فكانت لا تميل إلى الإسراف فى الترف والبيذخ وخاصة فى العصر الإسلامى الأول . ومن هنا كان الزهد فى استخدام أوانى الذهب والفضة وغير ذلك من مظاهر الترف التى وجدت فى الحضارات السابقة على الحضارة الإسلامية . لذلك ابتكر الفنان العربى الخزف ذا البريق المعدنى، وهو فى أصله من الصلصال المحروق ثم تم طلاؤه ببعض المواد التى تكسبه بريقاً معدنياً يجعله بديلاً صالحاً عن أوانى الذهب والفضة . كذلك استخدم الصلصال المحروق المزجج فى

بعض الأحيان - فى صنع محراب المسجد ، مع تحليلته بزخارف دقيقة واللوان جميلة بحيث أحال الخامة الرخيصة إلى قيمة فنية رفيعة . وقد اشتهر العصر العباسى - فيما بعد - بالخزف ذى البريق المعدنى الذى انتشر فى العراق ومصر وسائر العالم الإسلامى لما امتاز به من جمال ورونق جعلنا الناس يفخرون باقتنائه . كذلك ازدهرت هذه الصناعة فى الطراز المغربى والأندلسى ، واشتهرت به مدن ملقا وغرناطة وبلنسيا . واستخدمت فى زخرفة الأوانى الخزفية والحيوانات والطيور والأشكال الهندسية والكتابات المختلفة . ويشبه فن الخزف الأندلسى نظيره فى الطراز المملوكى إلى حد كبير . أما الطراز الفاطمى فقد نبغ أيضا فى فن الخزف ذى البريق المعدنى ، ويبدو أنه ابتكر لأول مرة فى القسطنطينية برغم أن بعض المؤرخين ينسبونه فى أول أمره إلى العراق ، وقد تعددت ألوان هذا الخزف كما تعددت موضوعاته الزخرفية عند الفاطميين . كذلك فإن أكثر ما امتاز به الطراز التركى التحف الخزفية ، وبلاطات القاشانى. وقد امتاز هذا الخزف برسوم الزهور والنباتات الطبيعية، وكانت أشهر مراكزه اسنك وكوتاهيه.

وعلى الرغم من أن فن الخزف لم يزدهر - كمعاداته - فى عصر النهضة وما أعقبه من مراحل فنية انشغل فيها الناس بفنون التصوير والنحت والعمارة، فإنه ظل محتفظاً بقيمته الفنية الفريدة وإن كانت على مستوى شخصى بالنسبة لكل فنان على حدة . ويبدو أن عدم ازدهاره يرجع إلى أن قيمته النفعية ترجعت إلى الخلف بعد اكتشاف مواد وخامات أخرى أكثر تحملا ، ولذلك تخلى الناس - إلى حد ما - عن استخدام الأوانى الفخارية . وبعد الثورة الصناعية والتقدم التكنولوجى فقدت هذه الأوانى قيمتها العملية النفعية ، وأصبح فن الخزف مهدداً بالاندثار ، لكنه مع مطلع القرن العشرين بدأ عصرًا جديدًا عندما اتجه إلى الفن الجميل بعد أن فقد مكانته الأثيرة فى الفن التطبيقى ، وأصبح فنانون الخزف - على مستوى العالم كله - يهتمون بالقيمة التشكيلية المجردة للخزف ، فصنعوا منه لوحات جدارية وتماثيل تجريدية قد يعجز الحجر عن الوصول إلى قيمتها الفنية . كذلك عاد الجانب التطبيقى إلى الظهور فى البلاطات الخزفية والقاشانى وغير ذلك من متطلبات الديكور الحديث . مما يوضح أن فن الخزف قادر على الوفاء باحتياجات الإنسان الفنية سواء كانت جمالية أو تطبيقية .

★ ★ ★

## الدراما الإذاعية

الدراما الإذاعية فن يعتمد في وصوله إلى جمهور المتلقين على الصوت ، سواء أكان صوتاً بشرياً أم لحناً موسيقياً أم أى نوع من المؤثرات الصوتية . ولذلك فهو فن صعب لأنه لا يتيح للمؤلف إمكانات متعددة للتعبير ، وفي الوقت نفسه يفرض عليه توصيل العمل الدرامي بكل أبعاده إلى المتلقين . وهذا التحدى يشكل متعة للكاتب المتمكن من أصول الدراما الإذاعية في حين يمثل عقبة في سبيل الكاتب الذى يشعر دائماً بعجز الصوت عن التوصيل الكامل لما يريده من عمله الدرامى .

فهو متعة للكاتب المتمكن لأنه يتيح له إمكانات لا تنأتى للدراما المسرحية أو السينمائية أو التلفزيونية التى تقيد المشاهد بعناصر الصورة المرئية أمامه والمحددة بالكادر الذى لا يمكن تجاوز إطاره ، أى أن عنصر الفرجة والمتابعة يغلب على عنصر التأمل والخيال . أما الدراما الإذاعية فتستخدم الصوت البشرى والموسيقى والمؤثرات الصوتية كموامل لإثارة خيال المستمع الذى يشارك المؤلف فى تخيل المناظر والمواقف والشخصيات المتتابة من واقع تجاريه وخبراته الشخصية، أى أنه يتصور الشخصيات مثلاً على نمط شخصيات مشابهة عرفها فى حياته ، وبالتالي تتحول الدراما الإذاعية عنده إلى نوع من التجربة الذاتية الحميمة . أما فى الدراما المسرحية أو السينمائية أو التلفزيونية فيتقيد المتفرج بالشخصيات والمشاهد التى يشارك فى تشكيلها المؤلف والمخرج والممثل ومهندسو المناظر والملابس والإضاءة ، ونادراً ما تذكره بشخصيات أو مشاهد خبرها بنفسه ، وخاصة أن العين منهكة فى المتابعة بالإضافة إلى الأذن التى تشكل الأداة أو الحاسة الوحيدة لتلقى الدراما الإذاعية والتى تتيح للخيال أن ينطلق إلى آفاق قد يعجز عنها أى إنتاج مسرحى أو سينمائى أو تلفزيونى .

وهذه ميزة فنية وإنتاجية تمتلكها الدراما الإذاعية التى لا تعد مكلفة كأنواع الدراما الأخرى . فالمؤلف يمكن أن ينطلق بالمستمع إلى أجواز الفضاء أو إلى أعماق

المحيطات أو إلى أية بقعة من بقاع الأرض من خلال تلميح سريع في الحوار بين الشخصيات بالإضافة إلى مؤثرات صوتية توحى بالجو المطلوب . ويكتفى أن نذكر للتدليل على هذه الحقيقة ، الدراما الإذاعية الشهيرة التي كتبها وأخرجها أورسون ويلز في عام ١٩٤٠ بعنوان «نهاية العالم الآن» وصور فيها اقتراب كوكب من الفضاء الخارجي من كوكب الأرض بحيث لم تعد هناك سوى ساعات معدودات لفناء الحياة على الأرض . وكانت الدراما معبوبة ومحكمة ومقنعة لدرجة أن الناس في نيويورك خرجوا لاهئين في الشوارع وباحثين عن المخابئ بمجرد الانتهاء من إذاعتها بالراديو .

في الدراما المسرحية والسينمائية والتلفزيونية لابد من تجسيد كل المشاهد والشخصيات بصورة مرئية ملموسة ، وهذا التجسيد هو الذي يستهلك أكبر قدر ممكن من ميزانية الإنتاج ، إن لم يستهلكها كلها . أما إنتاج الدراما الإذاعية فيقتصر على أجور المؤلف أو المخرج والممثلين ومهندسي الصوت ، وتكلفة الاستوديو بأجهزته التي يجب أن تكون في منتهى الكفاءة حتى لا تؤثر على عملية التوصيل المتقنة إلى المستمع . هذا بالإضافة إلى اختيار الممثلين ذوي الأصوات المعبرة والموجبة بالشخصيات التي تؤديها . فالتجسم السينمائي الوسيم ذو الصوت الضعيف لا تشفع له وسامته وسحره في الدراما الإذاعية . بل إن هذا الصوت الضعيف كان السبب في انتحار جون جلبرت نجم السينما الصامتة ومعبود الجماهير في عصرها الذهبي ، وذلك عند عرض أول فيلم ناطق له . ففي أفلامه الصامتة كانت أدواره تسيل دموع المتفرجين وتطلق لأهاتهم وشجونهم العنان ، لكن أول فيلم ناطق له أثار ضحكاتهم لدرجة القهقهة ، ليس لأنه كان فيلماً كوميدياً و لكن لأن صوته الضعيف «المسرّس» أحدث مفارقة صارخة بين ما يؤديه وما ينطق به ، فما كان منه سوى أن انتحار بعد ليلة العرض الأولى حتى لا يشهد بعينه سقوطه من على عرش النجومية .

وهذا يدل على أن الأصوات البشرية لها إمكاناتها التعبيرية التي لا تحد . بل إن الصوت القوي المعبر بطبقاته العريضة والعميقة كان أحد أسباب تألق بعض نجوم السينما والتلفزيون لأنه أضاف أبعاداً جديدة إلى قدراتهم التعبيرية والأدائية . ولذلك كان الصوت أداة تعبيرية متكاملة استطاعت أن تجعل من الدراما الإذاعية فناً له تقاليده وأصوله ورواده ونجومه .

ونظرا لغياب العناصر المراثية من الدراما الإذاعية ، فإنه يتحتم على المؤلف الإذاعي أن يقلل بقدر الإمكان من عدد الشخصيات التي يقدمها في عمله الدرامي حتى يسهل على المستمعين استيعابها وإدراك الفروق فيما بينها، وأبعاد الصراع التي تحتويها ، وهذا يحتم عليه بالتالي تجنب استخدام الحبكة المعقدة التي تصب فيها أو تتبع منها روايد جانبية متعددة للصراع. وقد أدى هذا بدوره إلى انتشار التمثيليات الإذاعية القصيرة ، لدرجة أن التمثيلية التي تداع في حدود نصف ساعة أصبحت النموذج الشائع في معظم محطات الراديو في العالم . كذلك فإن التمثيلية التي لا تتجاوز عشر دقائق أصبحت شائعة أيضا ، وخاصة في برامج المنوعات . أما التمثيليات التي تستمر لمدة ساعة فهي أقل شيوعا ، وتكاد تقتصر على البرامج الثقافية الموجهة للصفوة .

أما المسلسلات الإذاعية فتتراوح الحلقة فيها بين ربع ساعة ونصف ساعة على أكثر تقدير . ويحرص المؤلف فيها على وضوح خط الصراع الرئيسي في كل حلقاتها حتى لا يضل المستمع طريقه في متاهات التفاصيل الجانبية التي يمكن أن ترد فقط على سبيل تأكيد هذا الخط الرئيسي لا أن تضعي الاهتمام به . كذلك يحرص المؤلف على أن تشكل كل حلقة ما يشبه الوحدة المتبلورة التي تمنحها شخصية متميزة إلى حد ما، وإن كان من الضروري أن تتحد هذه الوحدة في كل وحدات العمل الدرامي لتشكيل في النهاية صيغته الدرامية الكاملة .

ويمكن للسرد الذي يقوم به راو أن يلعب دوراً حيوياً في الدراما الإذاعية. وقد أثبتت تجارب السرد بضمير المتكلم نجاحاً ملحوظاً بفضل ريادة أورسون ويلز وآرش أبولر وغيرهما في هذا المجال . ذلك أن هذا السرد يساعد المستمع منذ أول وهلة على الإمساك بالخيط الرئيسي التي يتشكل منها نسج الدراما الإذاعية ، فيوثق من علاقته به ومن ارتباطه بالعمل الدرامي ككل ، خاصة إذا كان صوت الراوي معبراً عن نوعية الأحداث الجارية ، ويلعب دوراً عضوياً سواء كشاهد عيان يؤكد مصداقية الشخصيات والمواقف أو كشخصية منعسة في الصراع الذي تدور فيه كل الشخصيات الأخرى .

وقبل انتشار التلفزيون ، كانت للدراما الإذاعية شعبية جارفة بين معظم طبقات الشعب. ففي الولايات المتحدة الأمريكية مثلاً تعددت أنواع الدراما الإذاعية

مثل المسلسلات النهارية التي اشتهرت باسم «أوبرا الصابون» والتي تذاغ خصيصاً لريات البيوت أو العجائز . أو المحالين للمعاش ، وقد استعار التلفزيون بعد ذلك نفس النمط في مسلسلاته النهارية مثل مسلسل «الجرى» والجماليات» الذى لاقى إقبالاً كبيراً عند عرضه فى مصر . وعلى الرغم من أن هذا النوع من المسلسلات الإذاعية يلقى هجوماً حاداً من جمهرة النقاد وصفوة المثقفين لأنه عبارة عن سلسلة لا تنتهى من الأحداث الملققة والشخصيات المضممة بدون مبرر ، بالإضافة إلى خلوه من أية قيمة فكرية أو ثقافية رفيعة ، فإنه لا يزال الدراما الإذاعية أو التلفزيونية المفضلة لدى الذين يسعون لشغل أوقات فراغهم بطريقة أو بأخرى .

هناك أيضاً مسلسلات الأطفال التي تقابل بنفس الهجوم، وتتهم بنفس السطحية والتفريق من كبار النقاد ، ومع ذلك فإن شعبيتها بين الأطفال لا يمكن إنكارها . كذلك هناك المسلسلات البوليسية التي تعتمد أساساً على عنصر التشويق، وذلك بإشراك المستمع ، بطريقة غير مباشرة ، فى البحث عن سر الجريمة ومحاولة فك طلاسمه . هناك أيضاً الدراما الغنائية التي يشترك فى إبداعها أساطين التأليف الموسيقى والفناء الأوبرالى ، وغالباً ما تكتب الأحداث الدرامية خصيصاً لإبراز البراعة الموسيقية والغنائية ... إلخ . مما يدل على أن الدراما الإذاعية شكل فنى مرن قادر على استيعاب أشكال متعددة ومختلفة من الإبداع الفنى .

ولعل الاختبار الحقيقى لحكمة مؤلف الدراما الإذاعية يتمثل فى قدرته على الإيحاء للمستمع بما يمكن أن يراه ببصيرته دون أن يشعره بأنه يعتمد فعله بهدف جذب انتباهه قسراً . فمثلاً عندما تشرع شخصية فى الاعتداء بالضرب على شخصية أخرى ، لا يعقل أن تعلن الشخصية المعتدية للمستمع عما تقوم به من فعل، فهناك حيل فى الحوار الإذاعى من شأنها أن تمهد بطريقة طبيعية للغاية لموقف الضرب والتشابك بالأيدى ، بحيث يستشعره المستمع دون سرد أو تصريح مباشر . هذا بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية الكفيلة بخلق الجو العام الموحى بمثل هذا الموقف ، وهى مؤثرات استفادت إلى حد كبير من كل الابتكارات الإلكترونية القادرة على إحداث كل الأصوات الطبيعية والآلية الصادرة عن مختلف المواقف بمجرد الضغط على أزرار اللوحة الموجودة أمام مهندس الصوت .

وبرغم انتشار الدراما التلفزيونية ورسوخ تقاليدھا ، فإنھا لا تزال تحمل بصمات الدراما الإذاعية التي سبقتها على الدرب، ذلك أن تكوين جمهور كل من التلفزيون والإذاعة يتشابه تشابها واضحا، فهذا الجمهور لا يجتمع في مكان واحد كجمهور المسرحية أو الفيلم السينمائي ، بل هو موزع على البيوت والأندية وغير ذلك من الأبنية التي تنتشر في كل البقاع . وهو جمهور مختلف من حيث العدد ، بل إنه يمكن أن يقل إلى أن يصبح فردا واحداً ، ومختلف أيضا من حيث الطبقات الاجتماعية والمستويات الاقتصادية والميول والرغبات والإحباطات والتطلعات .... إلخ.

وإذا كان من الممكن لجمهور الراديو أن ينصت إليه وهو يوليه جزءا من عقله فقط ، إذ يستطيع أن يحضر خطاباً أو يشغل بالإبرة أو الكى أو القراءة أو القيام بشئون المنزل بصفة عامة ، فإن مشاهد التلفزيون يمكنه أن يفعل ذلك أيضا، خاصة إذا كان المسلسل التلفزيوني مثلاً بطيئاً ومثيراً للفتور والملل . ولعل معظم المؤلفين الإذاعيين أو التلفزيونيين يضعون هذه الحقيقة في اعتبارهم ، فيبحثون دائما عن الحيل أو التوابع التي من شأنها أن تجذب انتباه الجمهور باستمرار إلى أعمالهم الدرامية .

كذلك فإن برنامج التلفزيون كبرنامج الراديو يحتم تحديد الوقت الذي يستغرقه ومدى قابليته للإخراج في نطاق ميزانية محددة . كما أن طبيعته العامة لا بد أن تكون معروفة مقدما . وقد تبدو هذه الشروط قاسية بعض الشيء بالنسبة للكتاب القادمين من المسرح أو السينما . فالمؤلف المسرحي لا يشغل نفسه بعنصر الزمن مادام في الحدود المعقولة . وتستطيع مسرحيته أن تطول حسب مقتضيات الحبكة والبناء الدرامي ، فهو لا يكتب في حدود فترة زمنية تحسب بالدقيقة الواحدة . أما المؤلف الإذاعي أو التلفزيوني فمقيد بفترة زمنية محددة مسبقاً ولا يمكن تجاوزها ، كما أنه غير مسموح له أن يتقاعس عن شغلها حتى آخر لحظة فيها .

والمؤلف الخبير يمكن أن يضع في ذهنه تصوراً مسبقاً للشكل التقريبي الذي سيتخذه العمل الدرامي في النهاية ، وبالتالي يستطيع أن يقدم العدد المناسب من الشخصيات ، والمستويات المختلفة للصراع ... إلخ . ذلك أن حصه الدرامي الذي

اكتسبه من خبرات طويلة ومتعددة يمكنه من الإحساس بقدرة الإطار الزمني المتاح على احتواء عناصر مضمونه الدرامي بكل تفاعلاتها المحتملة. فلا يتصور مضموناً لا يملك قوة دفع كافية لشغل هذا الإطار الزمني ، أو مضموناً يحمل في طياته قوة دفع من الكبر والضخامة بحيث لا بد أن تحطم مثل هذا الإطار .

وقد تقدم فن الجمع بين الصوت « الحي » والصوت المسجل في الراديو تقدماً كبيراً . فقد أصبح الكمبيوتر الآن قادراً على تسجيل وتخزين كل أنواع الأصوات التي يمكن إدماجها مع الحوار « الحي » في الدراما الإذاعية . فقد استطاع فن مزج الأصوات أن يحدث تأثيرات مبهرة أضافت الكثير إلى إحياءات الدراما الإذاعية وإمكاناتها التعبيرية. وهو نفس التقدم الذي أحرزته الدراما التلفزيونية ، وإن كان الكمبيوتر في هذه الحالة يقوم بتخزين الصوت والصورة معا ، ويضع هذه المادة الفنية تحت أمر المخرج في أية لحظة يطلبها .

وتتشابه الدراما الإذاعية والدراما التلفزيونية في أنهما تستهلكان في عرض واحد أو عدد ضئيل من العروض .

وعندما ننظر إلى الأعداد المهولة لمحطات الراديو والتلفزيون التي تغطي كل أرجاء المعمورة الآن ، ندرك إلى أي مدى تتأزم عنده الأمور في البحث عن مضامين ومواد وأعمال يمكن أن تسد هذه الأفواه الفارغة التي لا تشبع أبداً، بحيث يستحيل ضمان جودة هذه المواد أو الأفكار المقدمة ، بل إن أزمة الدراما التلفزيونية تبدو أكثر حدة إذا وضعنا في اعتبارنا أنه في مقابل كل عشر أفكار تصلح للراديو تصلح فكرة واحدة للتلفزيون .

وبرغم التقدم التكنولوجي الذي أحرزته الدراما التلفزيونية ، فهي لا تزال عاجزة عن تحقيق الإمكانات الخيالية التي تتمتع بها الدراما الإذاعية ، إذ إن اعتبارات الإنتاج وميزانيته المالية غالباً ما تقف عقبة في وجه هذه الطموحات الفنية، فالمؤلف الإذاعي مادام يبقى عدد شخصيات تمثيلته ضمن الإطار المعقول ، فإنه يستطيع أن يطلق العنان لمخيلته أو لقصته لتتجول حيث تشاء . فقد تعبر المحيطات إلى الهند والصين ثم تعود إلي مصر، وتمضي في رحلتها إلى أمريكا دون أية مشقة على الإطلاق . وليس هناك حد لتعدد المناظر التي يستطيع المؤلف تصويرها والإحياء بها . وتستطيع حركته أن تمضي بأقصى سرعة في الطرق أو في

الأنفاق المظلمة ، ويستطيع أبطال تمثيليته أن يطاردهم بعضهم بعضاً فوق صخور ساحل شديد الانحدار أو على حافة ناطحات السحاب ، وقد يستخدمون السفن أو الطائرات أو الغواصات أو سفن الفضاء أو أية مخترعات مستجدة . فالدراما الإذاعية تستطيع معالجة كل هذه المسامع دون نفقات إضافية، أما في الدراما التلفزيونية فيتمتع المؤلف أن يكون وأثقا من المكان الذي تتحرك فيه أحداثه في حدود الميزانية المرسودة لها .

وفي الدراما الإذاعية يتصور المستمع الشخصيات طبقاً لنغمة أصواتهم وطريقة أدائهم ونطقهم التي تدل على مركزهم الاجتماعي ولهجتهم الإقليمية ومفرداتهم التي يفضلون استخدامها في الحديث . أما تعبيرات وجوههم ، وحركة أيديهم ، وطريقتهم في الوقوف أو الجلوس أو السير ، فإنها تبقى غامضة إلى حد ما ، وليس لها في الواقع أهمية إلا بمقدار انعكاس ذلك على أصواتهم . أما المؤلف التلفزيوني فيجب عليه تحديد سمات شخصياته بالتفصيل ، سواء أكانت سمات جسدية أم سمات نفسية . ولأنه مبدع هذه الشخصيات فهو المصدر الوحيد لكل معلومات عنها ، يطلبها المخرج أو مهندس المناظر أو الممثلون أو عامل المكياج أو مصمم الملابس . فإذا كانت للشخصية لحية ، فأى نوع من اللحية لحيثها ؟ وإذا كانت تتوكل على عصا فأى نوع من العصي ؟ وهكذا يتحتم على المؤلف أن يجيب عن مثل هذه الأمثلة . صحيح أنه ليس مجبراً على تقديمه إجابات تفصيلية ، لأن هذه التفصيلات من اختصاص الفنانين والفنيين القائمين على عملية الإنتاج والإخراج .. إلخ ، لكن عليه أن يشير عليهم بالطريق التي سيسلكونها . فهو يحدد لهم الفترة التي تدور فيها أحداث التمثيلية -مثلاً - بأنها في أوائل القرن العشرين ، إما لدلالة تاريخية أو درامية، وبذلك يقدم لهم الإطار الفني الذي يتحركون داخل حدوده .

وهناك فارق كبير بين الراديو والتلفزيون يتمثل في استخدام الراوي الذي يقوم بدور كآلة السحر الذي لا يكتفى بنقل الحركة عبر الزمان والمكان بل يصور بصوته الجهوى أو الأجش المعبر المشاهد المتتابعة ، ويقدم الشخصيات الجديدة . بل ويمكن أن يشارك في الأحداث بصفته شاهد عيان . وغالباً ما يحل للمؤلف مشكلات تبدو عويصة لأول وهلة . وحتى في حالة النقد أو المستمعين الذين قد يرون في الراوي دوراً مصطنعاً، فإنهم يحتملونه عندما يدركون أنه شر لابد منه .

أما فى التلفزيون فليست هناك ذريعة لاستخدامه إذ يملك القائلون على العمل فى الدراما التلفزيونية وسيلتين للتوصيل هما الصوت والصورة . وإذا لم يمكن ربط المشاهد وإعدادها بإحدى الوسيلتين فإنه يمكن ذلك بالوسيلة الأخرى، وإن كان يفضل عادة استخدام الصورة فى الربط ، لأن التلفزيون فى النهاية صورة كما أن الراديو صوت . وإذا اضطر المؤلف التلفزيونى إلى استخدام الراوى فلا بد أن يكون لديه أكثر من سبب قهرى أجبره هنياً على ذلك . عندئذ يستطيع استخدام الراوى المختفى الذى يسمع صوته ولا نراه كما يحدث فى الراديو ، لكن يظل دوره مهما كان متقناً، مقطوع الصلة الحميمة والعضوية بطبيعة الدراما التلفزيونية .

وفى منطقة الشرق العربى كانت الإذاعة المصرية رائدة فى مجال الدراما الإذاعية سواء أكانت تمثيلات أم سهرات أم مسلسلات . وقد برز فى هذا المجال كتاب من أمثال يوسف عز الدين عيسى ، ومحمود إسماعيل ، ومحمد متولى ، وخمسين العقاد ، ومحمد كامل حسن المحامى خاصة فى الخمسينيات قبل دخول التلفزيون . وبرز معهم مخرجون كبار من أمثال محمد توفيق ويوسف الحطاب ومحمود السباع وإيهاب الأزهري وغيرهم .

وعلى الرغم من بداية الإرسال التلفزيونى فى ٢٢ يوليو ١٩٦٠ وانبهار الناس بهذا الواعد السحري الجديد، وانتشاره بين العامة قبل الخاصة ، فإن الدراما الإذاعية لا تزال تقاوم هذا الطوفان حتى الآن، ولم تفقد إغراءها حتى بالنسبة للكتاب الذين لمعوا فى المسلسلات التلفزيونية من أمثال صالح مرسى ووحيد حامد وأسامة أنور عكاشة وغيرهم . فهم من حين لآخر يحنون إلى الدراما الإذاعية التى كانت بمثابة المدرسة التى تخرجوا فيها . وهذا وعى عميق بدور الراديو فى حياتنا ، إذ إن الاستماع إليه مثل الإنصات لصوت صديق حميم لا يسأم ولا يعمل ولا يرهق من تقديم كل أنواع الثقافة والمعرفة والموسيقى، والدراما ، فهو غذاء روحى وفكرى ونفسى بالليل والنهار ، ورهن إشارة كل أصعب تدبير مفتاحه .

★ ★ ★

## الدراما التلفزيونية

من المحتم على أى فنان عندما يتصدى للإبداع فى مجال معين أن يكون ملما بكل تقنياته حتى يستطيع أن يصل إلى جمهوره على أفضل وجه، وهذا الإلمام أو الوعي شرط أساسى أيضا فى الناقد الذى يباشر نقد الأعمال الفنية التى أبدعت فى هذا المجال حتى يكون نقده تحليليا علميا وموضوعيا بقدر الإمكان .

ففى مجال التلفزيون مثلا ، يتحتم على الكاتب - وعلى الناقد إلى حد ما - أن يكون ملماً بتفاصيل العمل التلفزيونى ابتداء من القصة والسيناريو ، وفن الديكور والملابس والإضاءة وأنواعها وخصائصها وطرق المزج فيها، والصوت وطبقاته وأبعاده ، وطبيعة العمل فى الاستوديو وتوزيع أقسامه ووظيفة عماله ، وانتهاء بالقواعد العامة للأداء التمثيلى سواء على مستوى الحركة أو الصوت . وخاصة أن الفريق القائم على إنتاج العمل التلفزيونى مسئول مسئولية تضامنية عن الصورة النهائية التى يظهر بها على الشاشة ، وبالتالي فهى مسئولية مشتركة منذ أن كان فكرة وحتى أصبح عملاً تلفزيونياً .

والأفكار العظيمة لا تكفى لإنتاج أفلام أو أعمال تلفزيونية عظيمة إذا لم يكن الفريق واعياً بأصول الحرفة فى كل خطواتها وتفاصيلها ، إذ إن أى تعثر فى أية خطوة كفىل بتشويه الفكرة وإظهارها بمظهر السطحية والتفاهة مهما بدت عظيمة لأول وهلة. وهذه حقيقة تمثل مهمة خطيرة ملقاة على عاتق المؤلف التلفزيونى الذى يصنع فى القصة والسيناريو والحوار المسارات التى ستشققها كل عناصر الإنتاج التلفزيونى من ديكور وملابس وإضاءة وصوت وإخراج وأداء تمثيلى والقاء صوتى .. إلخ . فإذا كانت هذه المسارات واضحة ومتبلورة ومؤدية إلى أهدافها الفكرية والفنية، وصل العمل التلفزيونى إلى الشاشة بالأسلوب الذى يتمناه جميع القائمين على إنتاجه .

لكن هذا لا يعنى أن المؤلف التلفزيونى يحدد كل كبيرة وصغيرة فى العمل التلفزيونى ، ذلك أن لكل فريق فى الإنتاج ابداعه الخاص والنابع من حرفياته الخاصة به ، وبالتالي فإن كل خطوة فى الإنتاج هى إضافة إبداعية جديدة للنص المكتوب . فمثلا فى النص التلفزيونى لا يفترض فى المؤلف الاهتمام بتفصيل كل لحظة لأن هذا من عمل المخرج، ولكن يجب أن يكون مدركا للتجميع وأن يتناغم مع المخرج فى الزاوية التى تتم معالجتها المشهد حتى لا يحدث أى انقسام بين رؤية كل منهما له . إذ إنه كلما تذكر المؤلف أن عمله سوف يرى من خلال الكاميرات التى يمكن أن تصور من فوق وأن تتحرك إلى الأمام أو الخلف ، أصبح متمكناً من اللغة التلفزيونية بحيث يتناغم ما هو معروض على الشاشة مع ما كتب أصلا على الورق. لكن من المعترف به أيضا أن المخرج لن يستخدم دائما اقتراحات المؤلف لأنه غالبا ما يكون أكثر منه دقة فى تقدير ما بذهنه، وقادراً على إبداع تأثير جديد قد لا يكون على نفس النحو الذى تصوره المؤلف .

ويشبه التلفزيون السينما فى أن الحركة لا تقتصر لفترة طويلة من الزمن على منظر واحد كما يحدث فى المسرحية . لكن إذا كانت الحركة فى الفيلم السينمائى حرة إلى حد كبير فإنها فى الفيلم التلفزيونى عادة ما تكون حركة نسبية إذ تقتصر على التنقل من مشهد إلى مشهد أو من مشهد عن طريق قطع سينمائى إلى مشهد آخر ، بالإضافة إلى أن عدد المشاهد محدود . وحتى فى حالة استخدام بعض الحيل مثل العرض الخلفى فإن الحركة لا تكون حرة تماما . ولذلك يرضخ التلفزيون للقيود التى يفرضها عاملا الزمان والمكان فى حين تستطيع السينما التحايل عليها .

لكن هذا لا يمنع التلفزيون من الاستفادة من إمكانيات السينما فى استخدام الحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية والصوت نفسه بطريقة إبداعية كما تفعل السينما فى التعليق على الصورة ، وفى ربطها بموقف عاطفى ، وكذلك استخدام اللقطات المقربة والمتوسطة على وجه الخصوص ، وتوليدها طبقا لمقتضيات السياق بالقطع والمزج ، وإنهاء كل مشهد بقطع تدريجى . لكن الإكثار من استخدام هذه الأساليب السينمائية ليس مستحبا دائما فى التلفزيون الذى قد يفشل فى توظيفها بنفس الدقة المعهودة فى السينما .

والفيلم السينمائي بطبيعته يملك حرية كبيرة في الحركة وهو غالباً ما يستغل هذه الحرية إلى أقصى درجة، أما البرنامج أو الفيلم التلفزيوني فالحركة فيه أقل ، ولذلك يستعين بالمزيد من الحوار لتعويض هذا النقص . ومن هنا كان الفيلم التلفزيوني يقف في منتصف الطريق بين السينما والمسرح ، وكانت الموازنة بين الحركة والحوار من أهم العناصر الحرفية التي يجب أن يعيرها الكاتب التلفزيوني كل اهتمامه . فالتلفزيون يستخدم بصفة عامة حركة أكبر من الحركة التي تستخدمها المسرحية ، كما أنه يستخدم حواراً أقل من حوار المسرحية، إذ إن كاميراته تستطيع أن تصور لقطات مكبرة للوجه أو اليد لتوصيل التعبير بدلاً من الكلمات التي يستخدمها المسرح في توصيله .

ولا يعيب المسرح أن يعتمد على الحوار ، فهذه هي طبيعته . لكنها في الوقت نفسه معادلة صعبة أن يملأ المؤلف فراغ ساعتين أو ثلاث بالحوار الذي يحمل على أجنحة الأداء والتمثيل . ولذلك تزخر مسرحيات كثيرة بحوارات هي في حقيقة أمرها مجرد حشو يمكن أن يتقبله الجمهور إلى حد معين ، أما إذا زاد على هذا الحد فلا بد أن يعير المشاهدون عن استيائهم بطريقة أو بأخرى . أما الفيلم التلفزيوني إذا لجأ إلى الحشو فإن المشاهد يشعر به على الفور ، وإذا أدى هذا الحشو إلى مله فإن أبسط إجراء يتخذه أنه يغير محطة الإرسال أو يقفل الجهاز تماماً . فالزمان والمكان في التلفزيون عنصران حيويان لا يمكن التفريط فيهما بل يجب استقلالهما على أفضل وجه ممكن .

والحركة في إطار المشهد التلفزيوني كالحركة في المسرح ، أي أنها مستمرة ضمن هذا الإطار ، لكن هناك فارقاً كبيراً بينهما ويتجلى في الطول . فقد يستغرق المشهد المسرحي عشرين دقيقة أو أكثر ، في حين لا يزيد المشهد التلفزيوني على خمس أو ست دقائق بصفة عامة فالحركة تنتقل من مشهد إلى آخر ، ولذلك يتحدد إيقاع العمل التلفزيوني بطول أو قصر هذه الانتقالات بحيث لا يشعر المشاهد أنه يتابع مسرحية غير مقبولة خارج نطاق المسرح ، بل يشاهد عملاً ينطوي على سعة الحياة نفسها وتنوعها .

ومهما كانت المناظر المعدة للتصوير في الاستوديو محدودة ، فإن الحركة تشق طريقها من منظر إلى منظر بطريقة متغيرة دائماً وبحيث لا تطول أكثر من اللازم

فى أى منظر منها . ولذلك يوجد مجال أكبر للحركة فى عدد محدود من المناظر مما قد يبدو فى الظاهر . ويستطيع المؤلف التلفزيونى المتمكن أن يستفيد من هذه الإمكانيات . فإذا كان طول الفيلم مثلاً ستين دقيقة فإن عدد مشاهده يناهز خمسة وأربعين مشهداً أو أكثر ، بحيث لا يزيد طول المشهد على بضع دقائق قليلة ، بحيث تتراوح المشاهد بين الطول والقصر لضبط إيقاع الفيلم من خلال عنصر الربط بينها الذى يكتسب أهمية بالغة فى صياغة الشكل النهائى له .

ويستخدم القطع داخل المشهد الواحد لربط لقطة بلقطة . وإذا كان المؤلف لا يحتاج ، فى أغلب الأحوال ، إلى تفصيل اللقطات تفصيلاً دقيقاً ، فإن القطع فى هذه الحالة يصبح من أهم اختصاصات المخرج الذى يوظفه فى ربط المشاهد التى تتناسب فيها الحركة دون أى انقطاع زمنى . أما المخرج فيستخدم فى ربط المشاهد التى بينها انقطاع زمنى أو حين تكون العلاقة الزمنية فى السياق غير واضحة المعالم وقد ينفذ المخرج بسرعات مختلفة؛ ولهذا فإن وظيفته لا تقتصر على الربط بل تشمل تغيير سرعة إيقاع الحركة والإيعاء بحالة نفسية معينة . ولذلك فالمشهد لا يكون تاماً كاملاً بذاته إذا لم يؤد بقوة إلى المشهد الذى يليه .

هذا عن المشهد ، أما الفصل فهو مجموعة من المشاهد ، وغالباً ما تزيد هذه المجموعة على مشهدين ، لكنها تقل عن عشرة ، وهى تشمل مرحلة محددة من الحركة ، وهى تشبه الفصل فى الرواية أو الحركة فى السيمفونية . أى أن الفصل التلفزيونى كالفصل فى الرواية ، فيه وحدة ولا بد أن ينتقل بالحركة خطوة إلى الأمام وهو يسمح للمؤلف بأن يقدمه وينمى أفكاره ويولد أفكاراً جديدة ، ويدفع الحركة إلى الانطلاق من عدة أماكن مختلفة وغير ذلك من الأدوات التى تنهض عليها الحبكة التلفزيونية .

فى هذه الحبكة لا توجد قصة وحيدة ذات عناصر معقدة ومتداخلة فى بعضها البعض كما هو الحال فى المسرحيات ، بل هناك عدة قصص تنمو وتتطور نحو فكرة مركزية ، بحيث يجب تقديم كل قصة من هذه القصص وتتميتها إلى حد ما قبل أن تتداخل فى غيرها وتتفاعل معها . هنا يقوم الفصل التلفزيونى بدوره لأن بدايته هى بداية الحركة كلها وبالتالي لابد أن يبدأ كل فصل بداية جديدة بحيث لا يبدأ فى نفس المنظر الذى انتهى فيه الفصل السابق . وهذا لا يعنى حجراً على

أسلوب الكاتب التلفزيوني في صياغة نصه ، بل يساعده في تحديد بداية الفصل بحالته الخاصة المتميزة ويسرعه المقصودة المعينة بحيث لا يصبح مجرد امتداد للفصل السابق .

ويعد وضع الخطة الكاملة للنص التلفزيوني فإن من المحتمل أن تطرأ بعض المشكلات إذا لم يضع المؤلف في اعتباره نوع الحبكة التي يستطيع التلفزيون معالجتها والنوع الذي لا يستطيعه . فعليه منذ البداية أن يقسم الحركة إلى عدد من الخيوط، ينمو في وقت متزامن ويتداخل أكثر فأكثر حتى اكتمال الشكل النهائي . ويجب أن يكتب المشاهد بصفة عامة بحيث يمكن تغطيتها أغلب الوقت بكاميرتين . لكن من الصعب التعميم المطلق لأن هناك اعتبارات عملية تنشأ بأشكال تختلف باختلاف كل فيلم أو مسلسل أو تمثيلية أو برنامج : والمهم بالنسبة للمؤلف هو أن يدرك طبيعة التلفزيون وقيدته التي يجب أن يراعيها حتى يتجنب أكبر قدر ممكن من المشكلات ، أو يصبح قادراً على حلها إذا طرأت في أضيق الحدود .

ولعل أهم ما يساعد في بناء النص الجيد القابل للإخراج هو الملخص المفصل الذي قد يحتوى على بداية كل مشهد ونهايته ، والمنظر الذي يحدث فيه ، والشخصيات التي يحويها هذا المشهد، والمعنى الرئيسى للحركة فيه ، والخط الأساسى للحوار، والوسائل الفنية المطلوبة ، وكيفية ربطه بالمشهد الذى يليه ، وأسلوب تجميع المشاهد في فصول . وإذا ما تم اتباع الملخص على هذا الشكل فإن أخطاءه سواء أكانت درامية أم فنية، من الممكن تجنبها وإصلاحها قبل كتابة النسخة النهائية للسيناريو ، مما يوفر كثيراً من الجهد والوقت .

وقد يبدو العمل يسيراً على الورق ، لكنه في الواقع شديد التعقيد . ولذلك يقول بادي تشايفسكى المؤلف التلفزيونى الأمريكى الشهير «إن التأليف التلفزيونى شكل من الدراما له خصوصيته الشديدة التى قد لا يدركها بالفعل أى واحد ممن يكتبون الآن لهذه الوسيلة . فهناك أسلوب خاص ، وتقنية خاصة ، وصناعة خاصة . ويتجلى هذا التفرد أو الخصوصية في فشل المؤلفين المسرحيين اللامعين في برودواى وكتاب السيناريو السينمائي عندما تحولوا إلى الكتابة للتلفزيون» .

وبرغم كل هذه الصعاب فإن الأنواع الرئيسية للإنتاج التلفزيونى كالأفلام والتمثيلات والمسلسلات والبرامج التسجيلية و الإذاعات الخارجية وغيرها، آخذة

فى النمو والتطور والتقدم . فقد اقتررب البرنامج التسجىلى من التمثيلية ، وكذلك البرنامج الإخبارى . وأصبح هناك ما يشبه السيناريو المسبق للإذاعات الخارجية ، كما استفادت التمثيليات من المواد الإخبارية والتسجيلية ... إلخ بحيث أصبحت الفائدة متبادلة بين مختلف الأشكال التليفزيونية ، وخاصة فى مجال التركيز والإيجاز وتوصيل المعلومة أو الإثارة العاطفية كأنها طلاقة رصاص لابد أن تصيب الهدف .

وإذا كان المثل السائر يؤكد أن المشهد يجب أن يطول حتى يؤتى ثماره ويتم استيعابه فكراً وإحساساً ، فإنه لا يعنى الإطناب أو التكرار أو البطء أو الترهل ، لأن التمثيليات فى واقع الأمر قد زادت سرعتها زيادة كبيرة عما ذى قبل . وسادت المخرجين والنقاد والمشاهدين الرغبة فى استبعاد كل ما هو خارج عن الموضوع أوغير مثمر سواء فى النص أم فى الحركة ، وتقليله بقدر الإمكان إذا لم يكن هناك بد من اللجوء إليه . فمن المرفوض فنياً ودرامياً أن يتابع المتفرج مشهداً يجد فيه الناس يدخلون من الأبواب ويتصافحون ويتبادلون السجائر ويجلسون على الكراسى ويثرثرون حولة حالة الطقس . فالمتفرجون يتوقعون أن يجدوهم وقد بدأوا العمل الذى سيؤثر فى مجرى الأحداث . فمن شأن هذا الاختصار والاسراع أن يقلل من الزمن المتيسر للمؤلف لتقديم شخصياته بطريقة كافية للتعرف عليها ، ولكن يجب عليه أن يفعل ذلك بطريقة أو بأخرى لأنه مهما حدث فإنه يجب عدم تعطيل نمو الحكمة . ولذلك يقول تشايفسكى :

«لما كانت الدراما التليفزيونية لا تستطيع التوسع عرضاً فلا بد أن تتسع عمقاً؟ فلا يكفى الركون إلى المباشرة والصدق السطحيين ، بل لابد من النفاذ الواضح المثير إلى الأعماق الغائرة . ووجهة نظرى فى هذا الأمر بصرف النظر عن قيمتها هى أن التمثيلية التليفزيونية التى تستغرق تسعين دقيقة هى من أصعب الأشكال الدرامية ، بل هى أصعبها على الإطلاق عندما يحاول المرء الإلمام بها . وربما لم يتم تحقيق أسلوب هذه الوسيلة وتقاليدها لأنه لم يتيسر بعد الوقت اللازم لذلك» .

وكثيراً ما لوحظ أن كبار مؤلفى التليفزيون من ذوى الفكر الثاقب الناضج والمستوى الفنى الرفيع ، يقتصرون على تأليف تمثيليات لا تستغرق أكثر من ساعة أو ساعة ونصف . فمن الواضح أن تسعين دقيقة من الإنتاج التليفزيونى الجيد كافية

لتجسيد مضمون يساوى ذلك الذى يحصل عليه المشاهد فى مسرحية من ثلاثة فصول . ولذلك يتحتم على المؤلف التلفزيونى أن يسرع إلى رسم شخصياته بسماتها الرئيسية الغالبة ، فى خطوط واضحة وعميقة فى الوقت نفسه ، مثله فى ذلك مثل الفنان التشكيلى البارح الذى يصل إلى أقصى طاقات التعبير الفنى فى لوحاته بأقل قدر من ضربات الفرشاة . فالفرق بين الحديث فى الحياة اليومية ، والحديث فى التمثيلية ، هو أن الحديث فى الحياة اليومية ، لا يقول إلا القليل جدا معظم الوقت ، وأحياناً لا يقول شيئاً على الإطلاق ، فى حين يتحتم على حديث التمثيلية أن يقول الكثير فى أقل كلمات ممكنة . وفى معظم الأحيان لا يصل حديث الحياة اليومية إلى هدف محدود ، أما حديث التمثيلية فلا بد أن يصل إلى هدف يساهم فى تطوير المواقف والشخصيات ودفع الحبكة خطوات إلى الأمام . ولذلك يحرص المؤلف الجيد على أن تكون كل عبارة ، بل كل كلمة ، مهمة . فإن لم تكن كذلك ، أى إذا لم تقم بوظيفة مفيدة مثل توضيح معالم الشخصيات ، أو تحديد الحبكة أو دفع الأحداث فى مسارها المنطقى والطبيعى ، فلا داعى لهذه العبارة أو الكلمة على الإطلاق .

ولايعنى هذا أن كل العبارات والكلمات متساوية فى الأهمية والحيوية ، لكن المقصود بهذا أن تحقق غرضاً ، كبير أم صغر ، وأن يكون وجودها مبرراً فى السياق بحيث إذا جرينا حذفها فإنها تحدث خللاً فيه . وخاصة أن هذه العبارات والكلمات مرتبطة بسلوكيات مرئية على الشاشة ، وقادرة على جعل الشخصيات متبلورة ومتميزة ، وتختلف إحداها عن الأخرى . وهذا أمر طبيعى للغاية إذ إن فى حياتهم اليومية يختارون كلمات تميزهم ، وتمييزاتهم مفضلة عندهم ، لدرجة أنه يمكن القول بأنه لا يوجد اثنان من البشر ، يستعملان نفس الكلمات والتعبيرات بطريقة واحدة . وإذا اختلط على المشاهد أمر الشخصيات ، وأخفق فى معرفة هوية كل منها، فإنه يعجز عن فهم كنه المازق أو الصراع الذى تخوضه ، وبالتالي يفقد اهتمامه بما يدور على الشاشة . ومن حقه أن يتملأ لأنه جالس فى منزله الخاص وليس فى مسرح عام جاء إليه خصيصاً ، ويملك حرية الحركة فينهض إلى المطبخ لتناول وجبة خفيفة أو يذهب إلى التليفون لمحادثة عابرة ، أو يواصل ثرثرة انقطعت مع آخر أو آخرين . وكثيراً ما تقوم النساء بشغل التريكو أو رفو الثياب مع النظر إلى شاشة

التليفزيون من حين لآخر . وهن فى الحقيقة يسمعن أكثر مما ينظرن . وليس من النادر قراءة الكتب أو تصفح المجلات أثناء مشاهدة التليفزيون ، سواء بالنسبة للرجال أو النساء . وهناك عوامل ذهنية مشتتة يعانى منها العرض التليفزيونى ولا وجود لها فى السينما أو المسرح . إذ إن تشتيت ذهن مشاهد التليفزيون يخضع لعوامل وإثارات لا يمكن حصرها .

من هنا كان على المؤلف التليفزيونى أن يستخدم كل براعته ، ويستفيد من كل الحيل الفنية كى يجعل المواقف واضحة والشخصيات متبلورة أمام المشاهد حتى يرتبط بها ويتابعها بشوق . وهذا الوضع ليس مهماً للمشاهد فحسب ، بل إن أهميته تزداد بالنسبة للممثل الذى يؤدى الشخصية ، والمخرج الذى يوجهه بشأنها ، بدلالات تساعد على إجادة تصويرها . والمخرج لا يمكن أن يتلاعب بمعالم شخصية مقنعة ومتبلورة وموجودة بطريقة فعالة .

لكن هذا الوضع لا يعنى التلويل الذى لا يكون مستجيباً فى معظم الأحيان . فقد يكون هناك موقف درامى يحتم إتاحة الفرصة للشخصية كى تلقى خطبة طويلة جياشة بالعاطفة ، لتحث تأثيراً درامياً معيناً . لكن أصول الصنعة تقتضى التقليل من هذه الفقرات الطويلة بقدر الإمكان ، والأفضل تجنبها بصفة عامة ، خاصة إذا تأملنا السلبيات التى يمكن أن تؤدى إليها . هبالإضافة إلى الفتور أو الملل الذى قد يطرأ على المشاهد ، فإن الممثل يقع تحت ضغط عصبي مطرد أثناء التمثيل ، إذ يتحتم عليه أن يخضع صوته وجسمه لتحكم دقيق صارم وهو يواجه الكاميرات . فعليه أن يفكر فى أشياء كثيرة ، ويؤدى أشياء كثيرة فى الوقت نفسه ، بل ويفكر فيما يقوله وكيف يقوله سواء بالنسبة لتعبيرات الوجه أو حركات الجسم التى تصاحب الكلمات والنبرات فى آن واحد ، كما يتحتم عليه فوق هذا أن يفكر فيما يجب عليه قوله وفعله بعد ذلك ، لهذا كله يحتاج الممثل إلى تلك اللحظات التى يسكت خلالها فى حين يتكلم الممثلون الآخرون . إنها لحظات ثمينة بالنسبة إليه ، يستعد فيها لما سيأتى بعد ، لكنه يحرم منها عندما يلقي حديثاً طويلاً . والمؤلف بالطبع يكتب هذا الحديث الطويل دون أية معاناة من هذا النوع ، ولو وضع كل هذه الاعتبارات فى ذهنه لما لجأ إلى كتابة مثل هذه الفقرات المطولة الكثيلة بإبطاء الإيقاع وإفساد الأثر العام للعمل التليفزيونى .



بل إن هذه الملايين لم تعد مقصورة على منطقة محلية بعد أن انطلق الإرسال التلفزيوني في عصر الفضاء والأقمار الصناعية ليغطي كل أرجاء المعمورة ، مما أضاف مسؤوليات جديدة وجسيمة على عاتق الفريق القائم على إنتاج العمل التلفزيوني الذي دخلت فيه اعتبارات دولية لم تكن في الحسبان ، فقد استفاد التلفزيون بالطفرة التكنولوجية المعاصرة استفادة تفوق بمراحل تلك التي حصلت عليها السينما والمسرح اللذان أصبحا يستمدان شعبيتهما الأساسية عندما يصلان إلى الملايين عبر شاشة التلفزيون .

إن خطورة هذا الصندوق السحري الذي دخل كل بيت لا تحددها أية حدود . فهو قادر على صياغة عقل الإنسان ، ونظرته إلى الحياة ، وسلوكه في المجتمع . وإمكاناته الإعلامية والفكرية والفنية والثقافية لا تتوقف ، بل إن الدراسات والتحليلات تكشف عن آفاق جديدة لها كل يوم . والأمة التي تسعى للحياة على مستوى العصر لابد أن تستفيد بإمكانات هذا الجهاز السحري في كل المجالات الممكنة .

★ ★ ★

## الديكور المسرحي

تمثل الوظيفة الدرامية والفنية التي يقوم بها الديكور المسرحي في مساعدة المشاهد على تصور البيئة المادية التي ينبع منها الحدث الدرامي ، وذلك من خلال كل الموجودات المرئية والمسموعة على المنصة ، وأحياناً تمتد لتشمل قاعة المتفرجين أيضاً . وهذه العناصر تنقسم بصفة عامة إلى أربعة أنواع : العنصر الأول يتمثل في الخلفية التشكيلية التي يمكن أن تكون بناءً ثابتاً ، أو تكويناً معمارياً ، أو منظرًا مرسومًا ، أو ستاراً خلفيا مرسومًا ، ويمكن تحريكه وتغييره طبقاً للنص الدرامي . والعنصر الثاني يتمثل في الكواليس أو الجوانب أو الأجنحة ، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة ، مرسومة ومرتبعة للإيحاء بالعمق أو البعد الثالث أو عبارة عن تشكيلات معمارية مجزأة بأسلوب معين . والعنصر الثالث يشمل كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التي تشغل سطح المنصة مثل قطع الأثاث أو الصخور المصنعة أو المرسومة خصيصاً ، أو الأشجار ... إلخ . أما العنصر الرابع والأخير فهو مقدمة المنصة التي تبدو غالباً على شكل إطار مشيد أو مرسوم ، ويفصل بين المنصة والجمهور . وقد اختلفت أهمية واستخدام هذه العناصر الأربعة عبر تاريخ المسرح الطويل . أما التاريخ الفعلي للديكور المسرحي فلم يبدأ إلا مع عصر النهضة حين تحول إلى فن له رواده وأعلامه .

وقد اعتمد المسرح الإغريقي القديم في إقامة منصته على أساس معماري بحت ، مع تطوير الحائط الخلفي بأبوابه الثلاثة ، واستخدام بعض المناظر المرسومة التي نبغ فيها -فيما بعد- فيثروفيوس في النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد . ويولاكس في القرن الثاني الميلادي ، اللذان سجلا في كتاباتهما كل المعلومات التي وصلت إلينا عن المسرح القديم . فمُنذ القرن الخامس قبل الميلاد شرع فنانون المسرحي في استخدام الجزئيات المرسومة والمطلية مثل الصخور ، والمناظر



بالقصص المقدسة . وكان البناء المعماري للكنيسة يصمم على أساس احتواء هذه المنابر الصغيرة التي كانت تحمل في تصميمها لمحات مرئية توحى بالمعنى الذي يمثله. أما المنبر الذي يشكل مدخل الجحيم فقد تفنن المعمارون في زخرفة إطاره بكل الجزئيات التي وردت عنه في الإنجيل .

وبحلول القرنين الرابع عشر والخامس عشر انتقلت المسرحية إلى الميدان الذي تقع فيه الكنيسة ، أو إلى موقع السوق ، وأصبحت الديكورات أكثر ضخامة وتنوعا . وأصبحت المناظر المختلفة كيانات ضخمة تمثل الجنة ، والقدس، والجحيم .. إلخ . وقد تبارت الفرق الخاصة في إعداد جزئيات واقعية وستائر من الخيش المدهون بأسلوب بدائي وبصور تخلو من البعد الثالث. أما عن ميكانيكا المسرح المعقدة فقد تمثلت في الأدوات التي توهم بالطيران ، والتافورات، والحرائق التي تجسد الجحيم ، وغير ذلك من الحيل المسرحية التي أضافت الكثير إلى الجزئيات الواقعية والديكورات الملونة . وفي إنجلترا وضعت هذه الصناديق أو الأكشاك فوق عريبات وكانت تسير في شبه مواكب إلى أن تصل إلى المكان الذي تصلح خلفيته الطبيعية كي تضفى جمالاً وبهاء على العرض المسرحي .

وفي عصر النهضة نبع فن الديكور المسرحي من ثلاثة مصادر : المسرح الروماني عندما أعيد اكتشاف كوميديات بلاوتس وتيرناس وسينكا ، وكتابات فيتروفيوس التي اعتبرها فنانون عصر النهضة الأساس العلمي والتاريخي للديكور المسرحي منذ الإغريق . وكان المصدر الثالث والأخير، الفنون المسرحية المستحدثة مثل العروض الراقصة والفنائية ، ثم الباليه الذي ظهر في القرن الخامس عشر. وفوق المنصة أسدلت الستائر بين الأعمدة لكي تقسمها إلى أجزاء منفصلة تصور بيئات مختلفة ، على شكل صف واحد أو شبه مئمن أو مربع . لكن مع مطلع القرن العاشر بعد إعادة اكتشاف كتابات فيتروفيوس التي وصفت بالتفصيل كل المسارح القديمة : أعيد بناء المسارح ، وإن لم يكن بالدقة نفسها، إلا أن المنصة كانت تجسد عمق البعد الثالث . اتضح هذا في خلفيات المسرحيات التي قدمت بطول القرن الخامس عشر . كما كانت هناك احتفالات ومهرجانات تقدم فيها المسرحيات الدينية والرمزية التي تحتاج إلى كثير من الزخارف . وفوق المنصة ووسط الأثاث والجزئيات الملونة كان الممثلون يتحركون بحلهم الخاصة بالمسرحية ، في حين تميزت المنصة









فقد ساهمت كل إنجازات التكنولوجيا فى تطوير المنصة كلها من حيث الحركة والمناظر والمستأثر الكواليس والإضاءة والصوت . وأصبح الديكور فناً وعلماً معقدين . فهو فن لأنه يعتمد على التصوير والزخرفة والعمارة والفنون التطبيقية ، وهو علم لأنه يستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات فى إحداث الأثر الفنى المطلوب ...

وقد ظهرت الحاجة إلى تطوير الديكور المسرحى مع ظهور المخرجين المسرحيين الذين ألوا على أنفسهم إخراج المسرحيات التى تبلور مرحلة التطور الحضارى التى تمر بها بلادهم مع انتقال العالم من القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين . ففى روسيا اتجه قسطنطين ستانسلافسكى ( ١٨٦٣ - ١٩٢٨ ) على رأس «مسرح موسكو للفن» إلى استخدام الجدران الصلبة بدلاً من الستائر المعلقة القديمة، وتنظيم كل الجزئيات على المنصة بحيث لا يتبقى شيء لمجرد الزخرفة . فكل شيء له وظيفة واقعية ودرامية مختارة خصيصاً له ، وذلك بهدف خلق الحالة النفسية التابعة من النص المسرحى حتى يتشربها المشاهد . وفى ألمانيا أضاف ماكس رينهاردت ( ١٨٧٣ - ١٩٤٣ ) فى عام ١٩٠٥ أساليب المذهب الطبيعى التى تعتنى بالمنظر ذى الأبعاد الثلاثة ، مع الاستفادة بالاكشافات الجديدة فى ميكانيكا المسرح مثل المسرح الدائري، والسيكلوراما التى تغير الأضواء الملونة على خلفية المنصة ، والمسرح المتحرك .. إلخ . كذلك خطط لمحاولات إشراك جمهور المتفرجين فى العرض المسرحى ، وبذلك استأنف ثورة ريتشارد فاغنر ( ١٨١٣ - ١٨٨٢ ) ضد كل التقسيمات المفتعلة بين الجمهور والمنصة ، أو بين الطبقات الاجتماعية للجمهور نفسه .

أما العنصر الذى خرج عن نطاق المذهب الطبيعى عند رينهاردت فقد تبلور بوضوح فى إنجازات أدولف آبيا وجوردون كريج . سار آبيا ( ١٨٦٢ - ١٩٢٨ ) على نمط أستاذه ريتشارد فاغنر فى اعتبار العرض المسرحى مزيجاً من التأثيرات المرئية والصوتية والموسيقية والأدبية مرتبطة بعنصر الإيقاع . وهو الرأى الذى أبرزه آبيا فى دراسته «إخراج الدراما الفاجنرية» التى صدرت عام ١٨٩٥ . فقد ركز على التنظيم الثلاثى الأبعاد ، وسيكولوجية اللون والضوء . والظلال المتدرجة طبقاً لقوانين الإيقاع . وكانت تشكيلات الممثلين على المنصة بمثابة وحدة القياس والتناسب، وعلى قانون الفراغ أن يتجاوب مع قانون الزمن فى الموسيقى . وهذه

القوانين الإيقاعية النابعة من الموسيقى وحركة الممثل، و الأشكال المرئية والفراغية، والتناغم الأوركستراالى للضوء أصبحت واضحة فى نظريات جاك دالكروز الذى شارك آيبا فى تصميمات مسرح «هيلبرو» بدريزدن بألمانيا .

وفى إنجلترا لم يكن إدوارد جوردون كريج (١٨٧٢ - ١٩٦٦) ثوريا بمعنى الكلمة فيما أسماه بتقنية المنصة من كل الشواثب . لقد تمثل تنظيمه المعماري فى تبسيط كل التفاصيل وإخضاعها لأحجامها التكميلية . ولم يشغل نفسه كثيرا بالصعوبات التكنولوجية ، بل تلاعب بنسب الواقع ، وتحت تأثيره بالحركة الراقصة استخدم الدرجات والمنصات كى يوحى بالفراغ، ويوزع الحدث الدرامى على مستويات مختلفة . وفى مرحلة متأخرة رفض كل الأشكال المعمارية التقليدية واستعاض عنها بالاستائر المطلوبة فى علاقات وتشكيلات متنوعة . واعتبر ما أسماه «بالحركة المقدسة» الأساس الذى ينهض عليه الفن المسرحى ، بل وقتل من الاعتماد على دور الممثل الذى رأى فيه عنصراً من عناصر متعددة فى العمل المتكامل . وتجسد مثله الأعلى فى الكائن البعيد عن الحياة الواقعية والذى يقترب فى سلوكه وحركته من مسرح العرائس . لكن هذا المسرح ظل مجرد مثل أو حلم حاول كريج تحقيقه من خلال الإيقاع داخل الوحدة التشكيلية للمنظر بصفة خاصة والديكور بصفة عامة . وفى مجلته الدورية «القناع» عبر عن نظرياته التى كان لها أثر على من جاء بعده من المخرجين ومهندسى الديكور ، يزيد على الدروس المستفادة من عمله الفعلى .

وقد أثرت اتجاهات المسرح الملحمى السياسى على أساليب الديكور المسرحى لدرجة أن إروين بيسكاتور (١٨٩٢ - ١٩٦٦) فى برلين وأزن بين دور الممثل ودور الديكور فى الأهمية الدرامية . وتنوعت الوسائل الميكانيكية والحيل المسرحية فاخترع المسرح الدائر فى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، ثم المسرح المصعد ، والمسرح المتحرك فى اتجاهات مختلفة مع حيل الإضاءة ، وصور القانوس السحري، والصور المتحركة (السينما) كل هذا واكب سخونة القضايا السياسية المعروضة من خلال النص المسرحى . ولم تعد الأبعاد ، والنسب ، والإضاءة ، واللون، والحركة مرتبطة بمقاييس الواقع وقوانينه . فقد كان الهدف متمثلاً فى ديناميكية الديكور المسرحى .

أما معمار المنصة فقد تحقق في مسرح «دى فييه - كولومبييه» الذى أشرف عليه جاك كويو (١٨٧٨ - ١٩٤٩) فى باريس ، وفى المنصات التى صممها فى لندن وليم بويل لمسرحيات شكسبير ، وفى منصة مسرح فيينا التى ابتكرها ماكس رينهارت. فقد استوحى هؤلاء الفنانون خطوط معمار عصر النهضة مع توظيفه لاحتياجات العصر الحديث . فمثلا أصبحت الجزئيات أصغر حجما ، وكان معمار المنصة متمشيا مع متطلبات النص ، أما المعمار العام للمسرح فكان دائما . ولم يركز هذا الجيل على محاولات ربط المنصة بقاعة المتفرجين فحسب ، بل سعى إلى إشراك المتفرجين فى أداء النص الدرامى ذاته بهدف تحول المسرح كله إلى وحدة فنية متكاملة بدلا من انقسامه إلى منصة للممثلين وقاعة للمتفرجين ، وهو انقسام -فى نظرهم - متعل ومضطنع إلى حد كبير .

وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى ابتعد الديكور المسرحى عن التصوير الواقعى لبيئة النص الدرامى ، وأصبح الديكور يلح ويشير من بعيد إلى خصائص هذه البيئة . ذلك أن الأشكال المعمارية ، والألوان ، والإضاءة ، وحتى الحركات كانت تهدف أساسا إلى خلق الحالة النفسية التى تتبع من النص وتحتوى الجمهور فى الوقت نفسه . وأصبحت جزئيات الديكور معادلة لمفردات النص فى محاولة لتجسيد روحه. فالشارع مثلا ، أو الفانوس ، أو الشجرة ، أو الجسر ، أو السلم ، أو القوس ... الخ . كلها أصبحت رموزاً أو تعبيراً تشكليا عن البيئة التى لم تظهر تفاصيلها الأخرى أمام الجمهور . أى أن الديكور أصبح يشارك فى اللغة المسرحية ويضيف إليها إمكاناته التعبيرية ، بعد أن كان مجرد قيمة جمالية فى حد ذاته ، أو مجرد تكرار مرئى لما يقوله النص الدرامى .

وكان من الطبع أن يتأثر الديكور المسرحى بمدارس التصوير والتشكيل الحديث مثل الانطباعية ، والسيرىالية ، والتكيفية ، والمستقبلية ، والتجريدية ، والرمزية ، بحيث ركز الفنانون على التصوير ، فى استغلالهم للمنصة بدون أية تلميحات إلى الواقع والبيئة . وعاد بعضهم عن عمد لاستخدام الديكور ذى البعدين، بل ونظروا إلى الممثل على أنه مجرد جزء متحرك من الديكور بدليل أنه يرتدى ملابس تتناغم مع الملامح العامة للديكور . وأصبح الكرسي مرسوما على الحائط ، وبعض الممثلين أحياء بالفعل والبعض الآخر مجرد دمي ، وأحيانا يرسم بعضهم على

الجدران فقط . وقد بدأت هذه الحرفية الفنية المحطمة لكل أبعاد الواقع بمحاولات ليون باسكت (١٨٦٦ - ١٩٢٤) فى إحياء الأسلوب البيزنطى ، وابتكارات فناني الباليه الروسى التى استأنفها فرناند ليجيه (١٨٨١ - ١٩٥٥)، وهنرى ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) ، وجورج براك (١٨٨١ - ١٩٦٣) ، وبابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) ، وأندريه ديران (١٨٨٠ - ١٩٥٤) وغيرهم من الفنانين الكبار الذين شاركوا فى الرسم لفن الباليه بطول العشرينيات .

أما المسرح الأمريكى فقد تأثر بالمذهب الطبيعى وخاصة بعد ديفيد بلاسكو (١٨٥٩ - ١٩٣١) الذى نجح فى جعل المسرح مركز جذب لكل قطاعات الجمهور الأمريكى . لكن الانفتاح الفكرى والفنى الذى تمتع به المسرح الأمريكى جعله أرضا خصبة لتجربة كل الاتجاهات والتيارات الحديثة بدون حساسية . فهناك المسرحيات التى تقدم من خلال ديكور فى منتهى الواقعية والتفصيلية الدقيقة ، وهناك المسرحيات التى تمثل فوق منصة عارية تماماها من أى ديكور مثل مسرحية ثورنتون وايلدر (مديننتا) (١٩٢٨) ، وإخراج أورسون ويلز لمسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» (١٩٣٧) . وهناك المسرحيات التى يتم بناء ديكورها وإقامته أمام الجمهور أثناء العرض المسرحى .. إلخ . من كل هذه الابتكارات ..

كل هذا يدل على أن الديكور المسرحى لم يعد مجرد زخارف تكميلية أو كمالية، بل أصبح فنا له تقاليده العريقة . وإمكاناته التعبيرية التى تشارك فى إخصاب اللغة المسرحية ، وتظهر أبعاداً جديدة فى النص الدرامى لم تكن متاحة من مجرد الحوار والحركة. والدليل على أهمية الديكور المسرحى أن معظم المخرجين الكبار أصروا على إقامة الديكور بأنفسهم ، وانضم إليهم كبار الفنانين التشكيليين عندما وجدوا فى الديكور توسيعا لتقاليد الفنون التشكيلية عندما ترتبط عضويا ووظيفيا بالفنون الدرامية القادرة على التغلغل فى روح معظم الفنون التى عرفها الإنسان عبر تاريخه الحضارى .

★ ★ ★



## الرقص الشرقى

لا شك أن الرقص بصفة عامة هو لغة شاعرية حركية تحاول ترجمة الإحساسات إلى أشكال تعبيرية مريحة للعين ومبهجة للمشاعر ، ولذلك يحتل الرقص مكانه بين أرفع أنواع الفنون الشعبية المحبوبة ، وكان ملازماً وموازياً للتاريخ الحضارى للإنسانية كلها ، وإذا اختلف تعبير شعب عن نفسه عن الشعوب الأخرى فإن جوهر الرقص واحد لأنه يعتمد على الحركة التى ترتبط ارتباطاً عضوياً بالإيقاع والموسيقى ، ويتسع الرقص ليشمل كافة الإمكانيات الحركية لجسم الإنسان . وهذه الإمكانيات تبدو جميلة ورائعة كلما عمدت الراقصة والراقص إلى تهذيب الإيماء وتوازن الحركة وإلغاء الوصلات غير اللازمة وتوفير اليسر والرشاقة . فالحركة يجب أن تتبع خطاً لا تشويه شائبة ، ويكون منسجماً مع بقية الحركات بحيث يتحول الجسم كله إلى آلة موسيقية تعزف ألحاناً لا تعرف النشاز . والإيقاع الموسيقى سواء الشرقى أو الغربى - يملك من المركبات اللانهائية ما يعد مادة خصبة لأى راقص أو راقصة لاستنباط حركات جديدة بدلاً من التكرار والرتابة والحركات التقليدية التى تؤدى إلى الملل وفقدان الاهتمام . ويقول الخبير العالمى إميل فويلر موز الذى أتى إلى مصر عام ١٩٥١ وشاهد الرقصات الشرقية ، يقول إن الرقص التركى - يقصد الرقص الشرقى - خير معبر عن دلال الأنوثة ورقتها وإغرائها ، ولكن ينقصه صب عناصر الدلال والرقّة والإغراء فى قالب تشكىلى يساعدها على الابتعاد عن تكرار الحركات وتشابهها ، وأيضاً يجنبها الاعتماد على الإثارة المجردة التى تتركز على أجزاء معينة من جسم الراقصة بينما الفن الرفيع يجب أن ينظر إلى الجسم نظرة لا تفرق بين جزء وآخر ، ولا شك أن ارتباط الرقص الشرقى باصطلاح «هز البطن» ليس فى صالحه من الناحية الفنية .

قد يكون هز البطن ذا معنى فى الرقصة التى تؤديها الراقصة ولكن أن تعتمد الراقصة كلية على هز البطن فى أداء نمونها بحيث تركز كل مهارتها فى هذه

الحركة فهذا معناه تقييد الرقص الشرقي داخل قيود تمنعه من الانطلاق ، لأن بقية أجزاء الجسم لا تقل جمالاً في حركتها عن هز البطن إن لم تكن أكثر رشاقة ، ويقول خبراء الرقص إن هذا الفن قادر على التعبير ليس فقط عن الانفعالات والمشاعر وحركات النفس والفكر بل عن دنيا الأحلام واللاواقع التي لا تحددها حدود وهذه الإمكانيات الضخمة تعتمد على منح كل أجزاء الجسم جميع طاقات التعبير. الجمالي المتاحة بشرط أن يعمل كل جزء في انسجام كامل مع الأجزاء الأخرى ، وإذا استدعى أسلوب الرقصة ومغزاها التركيز على جزء من الجسم بالذات فيجب ألا تهمل الأجزاء الأخرى التي تعمل في الظل لأن حركتها مكملة لبعضها البعض ولا يكمل معنى الرقصة إلا بهذا الانسجام بين حركات مختلف أجزاء الجسم . ولذلك فإن التركيز على هز البطن لا يفتح دنيا الأحلام واللاواقع في شموليتها وبعجتها ولكنه ينحصر في دنيا الأحلام المراهقة فقط ، وهي دنيا تضع الإثارة الجنسية قبل الإثارة الفنية ، وتحول جسم الراقصة الجميل إلى مجرد جسد مرغوب فيه ، وهذا لا يمكن أن يكون هدف الفن الرفيع بأية حال من الأحوال ، وتقول خبيرة الرقص المجرية أليس بيترز التي أتت لزيارة مصر عام ١٩٥٤ أن هناك إمكانيات تعبيرية كثيرة تكمن في الرقص الشرقي ولم تستغل بعد ، وكانت تؤد ألا ترى هذه التشابه بين حركات الرقص عند كل راقصة ، وشبهت الرقص الشرقي حالياً بأنه المادة الخام لهذا الفن ، التي ما زالت في حاجة ملحة إلى تطوير وتهذيب وتشكيل ينتقل به من مرحلة الكاباريه التي تستهدف التسلية والترفيه ليس إلا إلى مرحلة المسرح الجاد التي تثير إحساسات الجمال والانفعال الروحي ، وهذا لن يتأتى إلا عن طريق اعتبار البطن مجرد جزء عادي من أجزاء الجسم .

وإذا نظرنا إلى تاريخ الرقص العالي باختلاف أشكاله وتعدد أنماطه وألوانه لوجدنا أنه تطور بطريقة أو بآخرى، ويلاحظ تطوره ممثلاً في حركات الجسم ، والهدف من هذا التطور هو التخلص تدريجياً من الأشكال المعقدة التي كانت تؤدي في حالات كثيرة إلى أوضاع غير طبيعية للجسم . ويبدو هذا واضحاً في الرقص الكلاسيكي الأوروبي الذي بدأ بالتقييد في أصوله الأولى ولكنه تعثر بسبب الافتعال والاصطناع ويسبب منافسة الرقصات الفولكلورية بكل بساطتها وعفويتها وانطلاقاتها . ولذلك عمد الرقص الكلاسيكي إلى تبسيط الأشكال المقيدة له واتخذ

من الإيقاع الموسيقى الأساس له بدلا من الرشاقة والأناقة. اللتين تفرضهما روح المجتمع الأرستقراطي المعاصر . ويبدو أن الرقص الشرقي لم يتطور لأنه بدأ بداية سهلة وبسيطة ولكن هذا لا يعنى أن الرقص العالمى انتهى إلى حيث بدأ الرقص الشرقى ، فهناك اختلافات جذرية وحضارية لا يمكن التغاضى عنها برغم أن كليهما بدأ فى بلاط الملوك والسلاطين ، فالرقص الكلاسيكى بدأ جماعيا بينما بدأ الرقص التركى أو الشرقى فرديا وهذا فارق قد يبدو بسيطا من الناحية الظاهرية ولكنه من الناحية الفنية فارق عميق الأثر على كل منهما . ففى الرقص الكلاسيكى لابد من إلزام الراقصة بالمشاركة الفعلية مع أفراد المجموعة وتركيز انتباهها تركيزاً تاماً بحيث تتحول إلى لمسة فى اللوحة الراقصة وليست كل شئ ، والشدة فى تطبيق القوانين الخاصة بفن الرقص ترجع إلى التدريبات المنظمة ثم بالتطوير المتطرد الذى تكفله الدراسات الأخرى فى الموسيقى والفنون التشكيلية ، والراقصة يجب أن تكون تلميذة مطيعة للمدرب بحيث تنفذ كل ما يطلب منها بكل دقة وحرص ، وهذه الطريقة المتبعة فى الرقص الكلاسيكى الجماعى تطور الإحساسات التى تصل من خلالها إلى ملكة نقد سليمة تضمن لها سلامة الحكم على مدى التقدم المستمر سواء فيما يتعلق بأخطائها هى أو بأخطاء من حولها . فهى ترى نفسها دائما مرآة الراقصات والراقصين الذين يعملون معها فى نفس اللوحة ، أما الراقصة الشرقية فترقص فى فراغ ولا ترى نفسها إلا فى مرآة الجمهور الذى يبدى استحسانه أو استهجانته على أساس مزاج عابر قوامه شتى الإحساسات المتناقضة والمتعارضة التى لا يمكن أن تشكل معياراً أو مقياساً ثابتاً يضمن التقدم المستمر للراقصة. من هنا كان افتقار الرقص الشرقى إلى التطوير والخروج به إلى المجال العالمى .

والتطور لابد أن يكون على أساس علمى بحيث يمكن تعليم الرقص الشرقى بأساليب أخرى من الرقص توسع من أفقه ولا تجعله قاصراً على راقصة تتحرك على المسرح أمام فرقة موسيقية من الرجال تلبس الملابس الأوروبية بحيث يبدو انقسام واضح بين الحركة والخلفية المسرحية ، وخير تطوير هو الذى يقوم على البحث عن جذورها الفنية ، ولعل الجذور الأولى تتمثل فى الرقص الفرعونى الذى نجده مرسوماً بكل تفاصيله على جدران المعابد والمقابر، وقد قامت فرقة رضا

والفرقة القومية للفنون الشعبية بإضافات في هذا المجال ، ولكن هذا الفصل يقتصر على الرقص الشرقي الذي تؤديه راقصة بمفردها على المسرح بحيث يفتح لها رؤية جديد تستطيع من خلالها أن تتطور وتستمر حتى لا تؤدي نفس الحركات طوال عمرها الفني مما يحول منها إلى مجرد حرفة محدودة لا ابتكار فيها ولا تنوع .

برغم أن الرقص الفرعوني يعيل إلى الرقص الجماعي الذي يؤديه أفراد من الجنسين إلا أننا نستطيع أن نجد بعض النماذج التي تقوم فيها الراقصة بالرقص بمفردها أمام مجموعة من النظارة، ويقول ج. جاردنز وليكتسون في كتابه «أساليب الحياة عند قدماء المصريين» إن الرقص الفرعوني القديم كان يتكون من سلسلة متتابعة من المناظر تحاول الراقصة خلالها عرض تشكيلة واسعة من الحركات، وكانت ترقص أحياناً على أنغام بطيئة تتمشى مع أسلوب الحركة ، في حين فضلت بعض الراقصات الخطوات الزاخرة بالحركة والحيوية والمنسجمة مع أنغام من نفس النوع. وكانت الفتيات الجميلات في بعض الأحيان يعزفن على الطنابير أو بالمزامير خلف الراقصة، وأحياناً أخرى يتأوين الرقص والعزف معها . وكانت الموسيقى التي تصاحب الرقص مشتملة أحياناً على عدد كبير من الآلات مثل الجناك والكنارة والطنبور والجيتار والمزامار والدف ، وقد يكتفى في أحيان أخرى بتصفيق الأيدي أو طرقة الأصابع أو قرع الطبول المميز لأسلوب الرقص الفرعوني ، وكانت الراقصات في رقة راقصات الباليه الحديث . وقد أغرمت الراقصة المصرية القديمة منذ آلاف السنين بالدوران حول نفسها مع الاعتماد على ساق واحدة، وكان مستوى الرقص يتوقف على المقدرة الفردية للراقصة ومدى إلمامها بفنّها من ناحية، وعلى ذوق النظارة التي ترقص من أجلهم من ناحية أخرى . وهنا يقترب الرقص المصري القديم من الرقص الشرقي المعاصر في التركيز على المهارة الفردية للراقصة، ولكن الراقصة المصرية القديمة كانت ترتدي عباءة طويلة فضفاضة صنعت من نسيج رقيق شفاف تسمح بمشاهدة شكل وحركة أعضاء الجسم ، كما كانت ترتدي في بعض المناسبات مجرد أحزمة ضيقة مزخرفة كأطر تبرز جمال جسمها ورقته .

وجرت العادة على دعوة موسيقيات وراقصات محترفات إلى المآدب والاحتفالات لتسلية المدعوين بالموسيقى والرقص ، وقد رقص المصريون في المعابد تمجيداً لعبوداتهم . كما رقصوا خارجها في الاحتفالات الدينية، وقد اقتبس اليهود

هذه العادة منهم . ومن هنا كانت المسحة الدينية المرتبطة بالرقص القديم؛ ولذلك لم تكن هناك غضاضة في أن تقف الراقصة شبه عارية لأن الإحساس بما تمثله من الرموز والطقوس الدينية كان أقوى من التركيز على جسدها كإثارة للإثارة الجنسية، وكان المصريون يعتقدون أن هذا العرى قادر على طرد الأرواح الشريرة التي لا تستطيع أن تتحدى الجمال الذي خلقته الآلهة، وخاصة إذا كان يتحرك بهذه الحيوية والانطلاق .

ويمكن تطوير الزى الشرقى للراقصة إذا ما ألقت بنظرة إلى ما كانت ترتديه زميلاتنا في مصر القديمة . يقول «دولف إرمان» في كتابه «الحياة المصرية في العصور الأولى» إن مقابر بنى حسن تقدم لنا الكثير من النماذج لأزياء الراقصات، فكانت الراقصة تتعلّى بالقلائد والأساور والخلخيل وتجمل شعرها بأكاليل الزهر، وتكسو صدرها بالشرائط ذات الألوان المنسجمة ، وتجدل شعرها في ضفائر تشبه ذيول الخيل الصغيرة ، وتثقل أطرافها بكرات فضية أو ذهبية مما يكسب صاحبها مظهرًا رشيقًا في أثناء الرقص .

وكانت الملابس تتنوع باختلاف الرقصة وأسلوبها ، وغالباً ما تستمد الراقصة حركاتها من حركات الطيور والحيوانات ، وقد أغرمت الراقصات بتقليد الثعالب في حركاته التي تتشابه كثيراً مع حركات الراقصة الشرقية المعاصرة التي تتميز بالمرونة والنعومة والليونة، والتي تستمر على نفس النهج الذي سارت عليه زميلاتنا منذ أكثر من خمسة آلاف سنة، وذلك في تقليد حركات الحيوانات والطيور الرشيق التي يمكن أن تجد فيها أية راقصة مادة خصبة للتجديد والابتكار وتطويرها لأسلوبها الخاص .

ولا شك أن الزى الذي ترتديه يساعدها كثيراً على الإيحاء بمغزى الرقصة ومعناها لدى الجمهور . وقد حاولت راقصات مصر بصفة خاصة من قبل استلهاهم حركات جديدة من الحياة البدوية والريفية والسواحلية والشعبية ولكن هذه المحاولات لم تخرج عن نطاق تغيير بدلة الرقص عن طريق منحها خطوط الزى البدوي أو الريفي ... إلخ، أما الحركات فظلت كما هي ، ولذلك لم يتطور الرقص الشرقى كثيراً .

وفى كتاب الباحث الألماني أ. فايدمان عن «مصر القديمة» نجد فصلا مستقلا عن الرقص الفرعونى يمكن أن يوحى إلينا بأفكار جديدة وأساليب مبتكرة لتطوير الرقص الشرقى ، فيقول : إن الرقص كان عظيم الأهمية بالنسبة لتقديم المصريين وخاصة بالنسبة للتعبير عن أفراحهم ، وكانت الرقصات يصممها رقصات خاصة فى أعياد الحصاد إكراماً للمعبود «مين» إله الخصب، وهى رقصات تعبر عن الامتنان العميق والعرفان بالجميل للتجدد الموجود فى الحياة . وكانت الراقصة تبدأ بخطوات افتتاحية بطيئة كأنها مستغرقة فى صلاة عميقة، ولكن سرعان ما تأخذ فى تحريك يديها وقدميها بكل ما لديها من قوة للتعبير عن الخصب والنماء والحيوية. وبعد ذلك تعود حركاتها إلى نفس الهدوء والزانة ، وكان يحيط بالراقصة عازفات يجلسن على شلت وثيرة على الأرض حتى لا يشوشن على حركاتها بوجودهن خلفها على المستوى العالى ، وكانت ملابس العازفات تتشابه كثيراً مع ملابس الراقصة بحيث يشكلن ما نسميه اليوم بـ «اللوحة الحية» وهذا عكس ما يحدث الآن بالنسبة للراقصة التى ترتدى الزى الشرقى التقليدى بينما يجلس خلفها عازفون من الرجال يرتدون الملابس الإفرنجية ويعزفون على الآلات التى تجمع بين الشرقية والغربية مما يحدث نوعاً من الانصدام فى هارمونية اللوحة الراقصة .

وأيضاً كانت هناك فى مصر القديمة رقصة العصا التى تبرز فيها مهارة الراقصة فى تحريك العصا حركات توحى بالدفاع عن النفس وطرد الأرواح الشريرة، ورقصة الغزال والطاووس وبقية الرقصات التى توحى بحب الإنسان لمظاهر الطبيعة فى أشكالها المختلفة ، لكن معظم هذه الرقصات التى كانت تتميز بأن تضم الراقصة يديها فوق رأسها فى خطوات أقرب إلى المشى منها إلى الرقص ، كان ذلك فى العصور الأولى ، أما فى العصور المتأخرة فقد أضحت حركات الرقصات بعد ذلك أكثر انطلافاً .

ويقول بيير مونتيه فى كتابه « مناظر فى الحياة الخاصة من القبور المصرية من عهد الإمبراطورية القديمة» إن الراقصة فى العصور المصرية المتأخرة كانت تميل بجسدها إلى الخلف وهى واقفة على ساق وراقعة الأخرى إلى الأمام . وكانت تضبط الإيقاع أحياناً بطرق عصا ذات رأسين فى نهايتها يتدلى فى آخر كل منهما كرتان من المعدن الخفيف بحيث تهتتان إيقاعاً موسيقياً رناناً عند التلامس أو الطرق .

كانت بعض الراقصات يعتمدن إلى اختيار حركات أكثر صعوبة وأشد إجهاداً، لا يقدر أي فرد على ممارستها؛ لأنها تتطلب نياقة بدنية عالية واحتياج إلى تدريب طويل شاق ، وفي كتاب «الرقص المصري القديم» تقدم لنا إيرينا ليكسوفاً عدة نماذج لهذه الحركات نرى فيها الراقصة وقد وقفت على ساق واحدة بينما رفعت الثانية إلى أعلى ، مع ميل جذعها إلى الخلف ، في حين تمتد ذراعها إلى الأمام في وضع مواز للساق المرفوعة . وهذا الوضع يمثل في الواقع جزءاً من حركة متكاملة، وهو بالغ الصعوبة نظراً لتضمنه تحريك أعضاء الجسم في مستويات قائمة ، ورفع الساق إلى أعلى دون أن تعتمد على سند ، وكانت «القنطرة» أحد أوضاع الرقص الشعبية المحبوبة ، فيها تقرب الراقصة ما بين يديها وقدميها حتى تتخذ وضع القنطرة المقوس أو تباعد بين يديها وقدميها حتى تتحول إلى الوضع المستلق . وأيضاً كانت الراقصة تركز على يديها فوق الأرض وتقوم بتقويس جسمها بحيث تتمكن من رفع الجزء الأعلى من جسمها مع انعطاف الرأس ، ورفع الساقين وتبهما في محاولة للمس رأسها بها .

وأحياناً كانت الراقصة تقفز إلى ارتفاع بسيط مستخدمة اللحظة التي يتأرجح فيها مركز ثقلها ما بين الارتفاع والانخفاض في سحب ساقها بسرعة نحو جسمها ثم بسطها ثانية، وبذلك يخيل للمتفرج أن الجزء الأعلى من جسم الراقصة ظل ثابتاً، وأن الساقين فقط هما اللتان تطلقان بالتناوب نحو الجسم أو بعيداً عنه، أو أن الراقصة تثب بكل جسمها إلى الأمام بينما هي لا تفعل ذلك في الواقع .

وغالباً ما تحكى الراقصة بحركاتها قصة بسيطة وقصيرة جداً ، وهذه القصة هي التي تربط حركاتها في وحدة فنية متكاملة تمنحها الأثر العام والمعنى الكلى لها، وغالباً ما يندمج الجمهور في فك رموز الحركات بحيث يستبطن القصة من الحركات التجريدية التي تقترب في بعض الأحيان من فن التمثيل الصامت (البانتوميم)، وتعتمد الراقصة في هذا على حركات السيقان والأذرع والجذع لأنها الأجزاء التي يمكن أن يراها المتفرجون عن بعد ، أما حركات الأصابع وتعبيرات الوجه فلا يمكن أن تصل إلا إلى جمهور الصفوف الأولى من المسرح . وعندما تقوم السيقان والأذرع والجذع بالتعبير عن رموز القصة أو الحدودية فإن تفسير الجمهور لهذه الرموز يجعل دوره أكثر إيجابية من مجرد مشاهدة السلبية، وذلك عن طريق إضافة المتعة الذهنية إلى المنظر الحسي .

وبالنسبة لحركات الساقين فكانت الراقصة المصرية القديمة تضع الساق التي يركز عليها كل ثقل الجسم على الأرض على طول باطن القدم ، أما الساق الأخرى فترفع ممدودة أو مثنية قليلا مع انعطاف أصابع القدم دائما إلى أسفل . ثم يميل الجسم إلى الأمام مع رفع العقب المرتكز على الأرض إلى أعلى وخفض الساق المرفوعة حتى تلمس الأرض بالأصابع أولا ، ثم بعد ذلك بكل باطن القدم. وكان كعب القدم الذي يركز عليه الجسم يرفع بمجرد وضع الساق الأخرى مما أكسب تلك الحركة بعض المرونة . وأحيانا كانت الراقصة تبدأ بخطوات طويلة مع رفع السيقان في أوضاع عمودية ثم تتحول إلى الجمهور وتواجهه بحركات متناسقة من الأقدام تتمشى مع إيقاعات الموسيقى ، وأيضا كان القفز عنصرا استخدم بكثرة في الرقص كاستخدام الخطوات ، وفي وضع القفز كانت الساق الأمامية ميسوطة تماما وترتكز فعلا على الأرض، أما الساق الخلفية فمثنية عند الركبة ولا تزال مرفوعة ، وينتقل بعد ذلك مركز الثقل لكل الجسم فوق الساق الأمامية في وضع مقوس .

أما بالنسبة لحركات الأذرع فتمتاز بحركة أكثر عن السيقان لأنها لا تتحمل ثقل الجسم إذا كانت مشغولة أو تتطلب حركات أو أوضاع الجسم إشراكها . وتساهم الأيدي في الإيقاع عن طريق استعمال العصا والصاجات والتصفيق وطرقعة الأصابع، وتتطلب بعض حركات وأوضاع الجسم تحريكات معينة للأذرع يتعذر بدونها الوصول إلى تلك الحركات أو الأوضاع ، فتحافظ الراقصة مثلا على توازن الجزء المائل من جسمها بفرد ذراعيها لأن أقل نقل لمركز الثقل سيؤدي إلى فقدان الراقصة لتوازنها ثم سقوطها وأحيانا تدور الراقصة حول نفسها في نطاق ٣٦٠ درجة ، وهي تبدأ بتطويح ذراعيها في اتجاه مضاد لاتجاه دورانها حول نفسها ، بطريقة تجعل الجسم يتجه بعامل القوة الطردية في الاتجاه المطلوب ثم تمد إحدى ذراعيها في اتجاه الدوران الذي يكون في بادئ الأمر بطيئا ثم سريعا في النهاية. وهي تبقى اليد الثانية ممدودة كذلك لتحصل على نوع من الثبات أثناء الدوران . ويتخفيف حركات الأذرع تارة وتشديدها تارة أخرى تدور الراقصة في نطاق ٣٦٠ درجة دون أن تتجاوز مدى الدورة الكاملة ، وأحيانا يؤدي تطويح الأذرع بالراقصات الواقفات على ساق واحدة إلى القفز في حركات مضادة لحركات الأذرع بفعل قوة الطرد . وفي الرقص المصري القديم كان الوضع المعتاد للأذرع هو فردها مع ثنيها عند المرفق بحيث تتقابل راحات الأيدي المقلوبة فوق الرأس تقريبا .

ولعل من الأشياء التي تثير اهتمامنا بملاحظة المدى الذي وصلت إليه الراقصة المصرية القديمة في تمثيل موضوع ما أو فكرة . فالراقصة التي تمثل الريح مثلا ليس لها من هدف سوى توضيح اتجاه وقوة الريح بمد ذراعها ، وعندما تريد التعبير عن التجاوب مع شخص ما فإنها تمد ذراعها مع ثنيها قليلا وكثيرا بحيث يصبح الكف في مستوى الرأس ، وإذا أرادت أن تعبر عن شعورها بالرضى والسعادة فإنها تجعل يدها اليسرى تتدلى بحرية بينما تثني يدها اليمنى عند المرفق بحيث تلاصق القلب .

وكثيرا ما نجد حركات الأذرع والأيدي تتوافق مع حركات السيقان والأقدام، فتتقف الراقصة مثلا على ساقها اليمنى مع تدلى ذراعها اليمنى بحرية فوق الجسم في حين أن الساق اليسرى والذراع اليسرى ترتفعان بانحناء بسيط ، ويلاحظ في الرقص المصري القديم أن الراقصات قد ابتعدن عن كل الحركات التي تستلزم توترا في العضلات حتى يتجنبن طابع الصلابة الذي لا يريح المتفرج.

يمكن تصنيف حركات الجذع من الناحية الفنية إلى : ميل للأمام، انعطاف للخلف، انعطاف جانبي ، التفاف بالأرداف ، وبالوسط ، وبالكف، ويمكن للراقصة أن تجمع بين هذه الحركات وتمارسها مع بقاء العمود الفقري مستقيما وعموديا ، ومع إمالتها إلى الأمام أو إلى الخلف ، وأسلوب التنفيذ يعتمد على مدى الحركات الذي يتراوح بين الاعتدال والمبالغة أو بين الحركات السريعة والبطيئة . وإذا قارنا حركات الجذع بحركات الأطراف نجد أن حركة الجذع في بعض الأحيان تكون هي السائدة ، وفي أحيان أخرى تتعادل حركات الجذع مع الأطراف، أو يلعب الجذع دورا ثانويا ، وقد تتوقف حركات الجذع والأطراف عندما تحاول الراقصة بتصليبها لجسمها الإيحاء إلى المتفرج بتوتر جسمي أو عقلي . فأسلوب التنفيذ يتغير حسب الراقصة وطريقة توصيلها المعنى للجمهور .

تلك بعض الاقتراحات التي يمكن أن تقدم إلينا رؤية جديدة لفن الرقص الشرقي الذي تعودنا أن نتكلم عنه باستعلاء كتوع من الأرستقراطية الفكرية بينما نبتهج كثيراً عند مشاهدتنا له ، ولا فائدة من تجاهله لأنه ظاهرة موجودة في حياتنا الفنية بطريقة أو بأخرى . ومن الأفضل أن نواليها بالتطوير والتوجيه والدراسة العلمية حتى نستطيع تصديره إلى الخارج دون خجل ، ونحن واثقون أن راقصاتنا

الشرقيات على أتم استعداد لأن تنتهج كل منهن أسلوبا منفردا عن الأخرى بحيث  
تضيف من عندها إلى هذا الفن ، ولا تصبح مجرد محترفة تؤدي حركات مكررة  
ومحفوظة عن ظهر قلب، لأن الاحتراف المهني هو أكبر عدو للفن الأصيل الذي يميل  
بطبيعته إلى التجديد والابتكار والإضافة .

★ ★ ★

... .

## السوناتا

تعد السوناتا من الأسس التي تنهض عليها الأشكال الموسيقية الأخرى بصفة عامة . ذلك أنها شكل موسيقى يتميز بالوضوح المدهش ، والحيوية المطلقة ، وغير ذلك من الخصائص التي ظلت تميزها منذ مراحلها الأولى حتى الآن . فالمنطق المتناسك الذي يكمن في صيغتها التي تبلورت في فجر ميلادها ، بالإضافة إلى مرونتها التي تجلت بين أيدي المؤلفين المحدثين ، كل هذا أثبت قدرتها المستمرة في السيطرة على خيال كل المبدعين الموسيقيين لمدة تقرب من القرنين .

ومن الضروري أن نفرق بين السوناتا كشكل موسيقى له شخصيته المستقلة وبين السوناتا كمنهج في التأليف الموسيقي . فهي كمنهج تعنى حدوداً أبعد بكثير من حدود الشكل الموسيقي المتعارف عليه ، فكل سيمفونية -مثلاً- عبارة عن سوناتا مكتوبة للأوركسترا ، وكل رباعية وترية عبارة عن سوناتا لأربع وترات ، وكل كونشيرتو سوناتا آلة مفردة ومعها الأوركسترا . وقد كتبت معظم الافتتاحيات على نهج الحركة الأولى من السوناتا . أما الاستعمال الشائع لمصطلح السوناتا فيرتبط بالمؤلفات الموسيقية التي كتبت لآلة واحدة سواء أكانت بمصاحبة البيانو أو بدونها . لكن هذا المصطلح لا يكفي في الواقع لكي يحتوي كل الأشكال والصيغ الموسيقية التي نهضت أساساً على السوناتا كشكل أو كمنهج في التأليف الموسيقي .

والسوناتا كشكل موسيقى تتميز بالمرونة والسلاسة والبساطة التي تساعد المستمع العادي أن يفهمها بالإضافة إلى الاستمتاع بها . فهي ليست في تعقيد «الفوجة» ذلك الشكل الموسيقي الذي يعتمد في أسلوب كتابته على إرسال جملة موسيقية يلاحقها تكرار للجملة نفسها بعد قليل من صوت آخر ومن مقام آخر مع استمرار الجملة الأولى، ثم تلاحقهما الجملة نفسها من صوت مختلف آخر وهكذا . ولهذا تكتب الفوجة عادة من ثلاثة أو أربعة أصوات تتلاحق دائماً في استعراض هذه

الجملة التي تسمى بالموضوع . ومن بعد يستعرض موضوع آخر - بالملاحقة نفسها - يكون بمثابة الرد على الموضوع الأساسي ومتعارضا معه في الطابع ، ولذا يسمى الموضوع المضاد . وعند الختام قد تتتابع ملاحقة الأصوات في استعراض الجمل النهائية بفواصل قصيرة فيما بينها ، وربما يستغنى المؤلف الموسيقى عن هذه الفواصل القصيرة ويستبدلها بخاتمة عادية . وقد تشتمل الفوجة على موضوع أساسي واحد أو أكثر ، ومتى اشتملت على أكثر من موضوع فلا بد لكل واحد منها من موضوعه المضاد وهكذا .

أما السوناتا فليست بهذا التعقيد والتركيب ، إنها تعتمد على الخطوط اللحنية الأساسية التي تشكل أقسامها الكبيرة ، ويمكن للمؤلف الموسيقى أن يتلاعب بهذه الخطوط، وأن يدخل فيها ما يشاء من تنويعات على مستوى حركاتها الثلاث أو الأربع . وأحيانا يشار إلى شكل السوناتا على أنه «سوناتا أليجرو» أو شكل الحركة الأولى على أساس أن معظم الحركات الأولى في السوناتا تعتمد على إيقاع الأليجرو أو الإيقاع السريع . كما يجب إدراك المفاهيم المختلفة للسوناتا على مر العصور ، فإذا ذكرت -مثلاً- سوناتا الكمان أو البيانو لهاندل أو باخ فلا يقصد بها الشكل المذكور . لأن السوناتا في ذلك الوقت كانت تستخدم كاصطلاح مضاد للكانتاتا، فقد كانت السوناتا تعزف فقط في حين كانت الكانتاتا تغنى، ولذلك لم تكن السوناتا في ذلك الحين تتشابه مع الشكل الذي تبلور فيما بعد على يدي كل من موزارت وهایدن.

ويقال إن السوناتا كشكل موسيقى كانت من ابتكار ابن باخ: كارل فيليب إيمانويل باخ الذي يعد من أوائل المؤلفين الموسيقيين الذين جربوا استخدام الشكل الجديد للسوناتا : وبلوروا خطوطها الكلاسيكية التي نضجت فيما بعد بفضل هايدن وموزارت . ثم جاء بيتهوفن ليستخدم كل عبقريته في توسيع رقعة التقاليد التي ارتبطت بشكل السوناتا في عصره ، ثم تبعه كل من شومان وبرامز اللذان أضافا أبعاداً جديدة لهذا الشكل الموسيقى ، وإن لم تكن في شمولية إبداع بيتهوفن . وقد تطور شكل السوناتا في العصر الحديث لدرجة أنه أصبح من الصعب التعرف عليه في بعض الأحيان ، لكنه مع ذلك ظل محتفظاً بروحه وجوهره إلى حد بعيد . ذلك أن الإيحاءات السيكولوجية التي تثيرها السوناتا الحديثة في نفس المستمع تقترب كثيراً من منابع السوناتا الأم.

والسوناتا -بصفة عامة- تنقسم إلى ثلاثة أقسام بنائية ، الأول قسم الاستعراض حيث يستعرض المؤلف ألحانه ، والثاني قسم التفاعل حيث يستطرد المؤلف بأجزاء من الحانه التي استعرضها أو يشتق منها ألحاناً وجملاً موسيقية أخرى ، ثم القسم الثالث وهو قسم التلخيص الذي يشتمل على استعادة لاستعراض الألحان بأسلوب مغاير يشعر المستمع بعقول الختام . وتتراوح حركات السوناتا بين ثلاث وأربع حركات . وهناك بعض نماذج للسوناتا تتكون من حركتين ، وحديثاً كتب البعض سوناتا من حركة واحدة ، لكنها كلها حالات استثنائية . ولعل أبرز الفروق بين الحركات المختلفة تتمثل أساساً في الإيقاع . ففي السوناتا ذات الحركات الثلاث ينقسم الإيقاع إلى : سريع - بطيء - سريع ، وفي الحركات الأربع ينقسم عادة إلى: سريع - بطيء - سريع معتدل - سريع جداً .

وكثيراً ما يتساءل المثقفون عن البناء الذي يربط فيما بين هذه الحركات الثلاث أو الأربع ؟ لكن الواقع يؤكد لنا أنه لم يحدث أن وصل أي ناقد أو دارس متعمق إلى إجابة شافية لهذا التساؤل . ذلك أن التعود على الاستماع يجعل المستمع يشعر نفسياً بانتماء هذه الحركات بعضها إلى بعض . ومع ذلك فإنه من الصعب بل من المستحيل إحلال حركة في سوناتا محل حركة أخرى في سوناتا أخرى حتى لو كانت من نفس الإيقاع والمقام . ولو حدث هذا فلا بد من وقوع خلل أو انهيار في البناء الموسيقي كله لكل من السوناتتين . وهذا دليل على التماسق الجوهرى الذى يكمن في روح السوناتا ذاتها كشكل موسيقى محدد وله تقاليده الخاصة به . وحتى في المراحل المبكرة للسوناتا كان الربط بين حركات السوناتا الواحدة يعتمد أساساً على حاجة الأصوات إلى التوازن والتضاد وعلاقات التناغم المفيدة في البناء ، ولم يكن المؤلفون في ذلك الوقت الميكر يهتمون بالعقبات الجوهرية الكامنة داخل الحركات ذاتها . لكن مع انتشار ما سمي بالشكل الدائرى للسوناتا ، فإن المؤلفين حاولوا ربط حركاتهم من خلال وحدة الموضوع في حين احتفظوا بالخصائص العامة المميزة لاستقلالية الحركات .

وكما قلنا من قبل فإن الحركة الأولى في شكل السوناتا بصفة عامة تعتمد على الأليجرو أو الإيقاع السريع ، وهذا ما ينطبق على السيمفونيات والرباعيات الوترية وغير ذلك من الأشكال الموسيقية التى تنهض على شكل السوناتا الأليجرو.

أما الحركة الثانية فيطلق عليها مجازاً الحركة البطيئة؛ لأنه لا يوجد في الواقع الموسيقى ما يعتبر حركة بطيئة ، لأن إيقاعها يتنوع من كاتب لآخر ، ويصب في قوالب عديدة، فمثلاً يمكن أن تتكون من موضوع وتنويع، أو ربما تكون تطبيقاً بطيئاً لشكل الروندو القصير أو الطويل على حد سواء ، وهو الشكل الذي تتكرر فيه نغمة معينة من حين لآخر بأسلوب سريع وخفيف ، وربما تكون أبسط من كل هذا في اعتمادها على الشكل العادي للحركة ذات الأقسام الثلاثة، ولكن من النادر أن تتشابه الحركة الثانية تماماً مع شكل سوناتا الحركة الأولى . وعلى المستمع الواعي أن يضع في اعتباره هذه الفروق المتعددة عند إصغائه للحركة البطيئة .

أما الحركة الثالثة فهي عادة سريعة جداً وخفيفة (مينوتو أو اسكيرتزو) . ففي الأعمال المبكرة لهايدن وموزارت كانت مينوتو ، ثم ساد الاسكيرتزو فيما بعد . وفي الحالتين فإنه يعتمد على القسم ذي الأجزاء الثلاثة - ١ - ب - ١ .

وأحياناً تتبادل كل من الحركة الثانية والثالثة الأصوات والتنويعات بدلاً من حصر الحركة الثانية في البطيء والثالثة في السريع ، وربما أصبح إيقاع الثانية سريعاً ، والثالثة بطيئاً .

أما الحركة الرابعة أو الختام فغالبا ما يكون بإيقاع الروندو الطويل أو صيغة السوناتا الأليجرو . ومن ثم يمكننا القول بأن الحركة الأولى من السوناتا هي التي اكتسبت ملامح مميزة يمكن التعرف عليها بسهولة، أما الحركات التالية فهي زئبقية إلى حد كبير وتترك مجال الاجتهاد مفتوحاً لكل المحاولات والإضافات الجديدة . منها على سبيل المثال السوناتا ذات الحركة الواحدة التي تنقسم إلى نوعين: نوع يعتمد على المعالجة المطولة لشكل الحركة الأولى، ونوع يحاول احتواء كل الحركات الأربع في إطار الحركة الواحدة . أما السوناتا ذات الحركتين فمن الصعب وضعها تحت بند معين أو في إطار نقدي محدد .

ومهما تعددت الاجتهادات في صياغة السوناتا فإنها لا تبتعد كثيراً عن شكلها (١ . ب . ١) أو الأقسام الثلاثة : الاستعراض والتفاعل والتلخيص . فالاستعراض يحتوى على موضوع أول ، وموضوع ثان ثم موضوع ختامي . وتقلب الخاصية الدرامية على الموضوع الأول الذي يسميه بعض النقاد الموضوع «الذكر» ، ويشكل دائماً المقام الرئيسي ، أما الموضوع الثانى فتغلب عليه الصفة الغنائية أو «الأنثوية» ،

ويشكل دائماً المقام السائد، أما الموضوع الثالث فيقل في أهميته ودلالته عن الموضوعين الأولين لكنه ينتمى أيضاً إلى المقام السائد.

أما قسم التفاعل فيتميز بالحرية في التشكيل والصياغة بالنسبة للمادة الموسيقية التي قدمت من خلال الاستعراض ، وأحياناً يضيف مادة جديدة إليها بحيث ينتقل من مرحلة التنويع إلى مرحلة التطوير . وفي هذا القسم أيضاً تنطلق الموسيقى إلى مقامات جديدة لم ترد في قسم الاستعراض. أما قسم التلخيص فيعيد تأكيد الموضوعات التي وردت من قبل في الاستعراض ، باستثناء أن كل الموضوعات تعود لكي تتدرج تحت لواء المقام الرئيسي .

ويضيق بنا المقام لشرح تأثير السوناتا - كشكل وكمنهج - على أساليب التأليف الموسيقى المتعددة، لكنها بصفة عامة تشكل حجر زاوية في فن كل مؤلف موسيقى سواء مارس كتابتها أو ركز إبداعه في مجالات موسيقية أخرى. والمؤلف الذي لا يستطيع التمكن من أسرارها -سواء على مستوى النظرية أو التطبيق- لن يقدر على كتابة عمل موسيقى له شأن يذكر . ذلك أن السوناتا هي البوابة الرئيسية المؤدية إلى عالم الموسيقى المبهر.

★ ★ ★



## (١٥) السيرك

عرف الإنسان السيرك فى أيام الإمبراطورية الرومانية القديمة التى كانت تمجد القوة والعنف والغلبة فى كل صورها وخاصة الجثمانية لأن اعتماد الإنسان على الآلة لم يكن قد تعدى المحراث والنورج والطنبور فى وقت السلم والسيف والعربة العسكرية فى وقت الحرب، ولذلك كانت القوة الجثمانية مجالاً كبيراً لاستعراض البطولات ، وإذا كانت الحضارة الإغريقية -التي سبقت الحضارة الرومانية- لم تعرف السيرك فلأنها كانت تضع قوة الفكر والعقل فى المرتبة الأولى قبل قوة الجسد والعضلات المفتولة . فالقوة الجسدية بالنسبة لها مجرد تكملة للقوة العقلية ، ولكن العقل يستطيع أن يستغنى فى أحوال كثيرة عن قوة الجسد بينما الجسد مهما بلغ شأواً بعيداً من القوة والجبروت فإنه لا يمكن أن يستغنى عن قوة العقل وإلا تحول الإنسان إلى مجرد وحش مفترس يجوب الأحراش والغابات .

ولكن أباطرة الرومان مجدوا القوة الجسدية وأشعلوا حميتها فى الشباب لأغراض عسكرية وتوسعية حتى تمد سلطانها على العالم القديم كله، وفى أوقات السلم كانت الدولة فى غاية الحرص على تذكير الشباب بعبادة القوة الجسدية، وكان السيرك من أهم الوسائل لتحقيق هذا الهدف؛ نظراً لشعبيته وعروضه التى تقدم على ساحة عريضة تجمع آلاف المتفرجين فى وقت واحد ، وكان السيرك الرومانى القديم يقترب فى شكله من تصميم الاستاد الرياضى الحديث ، فالمساحة التى تقدم عليها العروض تتخذ الشكل البيضاوى ومحاطة بمدرجات حجرية ، وكانت هذه المدرجات تستوعب حوالى ٣٨٥,٠٠٠ متفرج فى المتوسط ، وفى المساحة المخصصة للعرض كانت تقدم «النمر» الشعبية التى يعشقها الجمهور وعلى رأسها سباق العربات الحربية ذات العجلتين والحصان الواحد والتى تشبه إلى حد كبير عربة رمسيس ، وأيضاً المسابقات الرياضية : الماراثون والوثب العالى بالخيول فوق الحواجز والمصارعة سواء بين اثنين من المصارعين أو بين مصارع وأسد مثلاً .

وكانت المصارعة من العنف بحيث استخدمت فيها السيوف والرماح والشباك. ولم تكن تنتهى إلا بالقضاء على أحد المصارعين أو بالعفو عن المهزم بأمر من الإمبراطور الذى كان يواظب على حضور هذه العروض العنيفة من أجل بث روح العنف والوحشية فى نفوس الشباب الروماني تهينة لإدخالهم الجيش . وكانت حمى القتال لا تقتصر على المصارعين بل سرت عدواها إلى الجمهور الذى كان يتحول إلى شعلة متحركة من العنف والزمجرة كما يفعل بعض جمهور كرة القدم فى المباريات الحاسمة فى أيامنا هذه .

وكان العرض المفضل لدى جمهور النظارة فى ذلك الوقت هو مشاهدة المصارعين الذين ينزلون إلى الحلبة لمصارعة الأسود ، وبذلك نستطيع القول بأن الأسد هو أول حيوان حاول الإنسان أن يظهر سيطرته عليه ويستعرضها أمام جمهور من المتفرجين ، وبالطبع فإن المصارعة كانت تنتهى بالقضاء على الأسد أو المصارع ، وأثناء ازدهار الدولة الرومانية تحولت مصارعة الأسود إلى ترويض لها بحيث كان العرض ينتهى بأن يطبع الأسد أوامر المصارع ويدخل إلى قفصه صاغراً ، ولكن هذا العرض المتحضر لم يكتب له أن يستمر طويلاً؛ لأن المسيحية بعد ذلك بدأت فى الانتشار وأحس الأباطرة الرومانيون أن هذا الدين الجديد يهدد الإمبراطورية فى صميمها لأنه يملك من الأسلحة مالا يستطيع الجيش الروماني بكل جبروته أن يقضى عليها ، فأسلحة روما كانت العنف والجبروت والقوة والإرهاب والتدمير والحرب بينما كانت أسلحة المسيحية متركزة فى الترحيب بالاستشهاد والسلام والمحبة وعدم مقاومة العنف بالعنف ، ولذلك بدأ الأباطرة فى محاولة عنيفة للقضاء على المسيحيين، وذلك بالتخلص منهم فى حلبات المصارعة ، فكانوا يلقون بهم إلى الأسود لى تنهش لحمهم ، وبذلك انتهى العصر الذهبى للسيرك الروماني القديم لأنه ترك الرياضة وأصبح أداة سياسية للقضاء على مقاومة جديدة لمبادئ العنف والحرب والتدمير .

ويقول الفيلسوف الفرنسى فولتير فى خطاب له عام ١٧٧٠ إلى مدام نيكز إنه قرأ بعض المخطوطات التى تدل على أن الرومان عرفوا مهرج السيرك الذى كان يقدم عروضه المضحكة والساخرة بين الفقرات العنيفة والمهرقة للأعصاب حتى يمكن الجمهور من لحظات استرخاء يسترد فيها أنفاسه اللاهثة استعداداً للفقرة

العنيفة التالية ، وفي نفس الخطاب يشرح فولتير لمدام نيكرا أصل كلمة «Arena» «آرينا» وهي اللفظ اللاتيني الذي يطلق على «الحلبة» فيقول إن أصل هذه الكلمة عربي لأنها أتت من كلمة «عرين» أي المكان الذي يعيش فيه الأسد ، ولأن الأسود كانت تعيش في أقفاص وحجرات ملحقة بالحلبة فقد أطلقت كلمة «آرينا» على كل المساحة البيضاوية التي تقدم عليها العروض المختلفة .

وبعد انهيار الدولة الرومانية اختفى هذا الشكل الأولي للسيرك واندر على مر التاريخ ولم يعرف له أثر حتى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي حين عرف السيرك بشكله الحديث المشهور به الآن ، فقد ولد السيرك الحديث على يد فارس إنجليزي يدعى فيليب آستلي عاش في الفترة ما بين عامي ١٧٤٢ و ١٨١٤ ، والسبب الذي حوله من الفروسية إلى السيرك أنه كان فارسا فاشلا للغاية ، وكثيراً ما سخر منه زملاؤه وكان مثاراً للنكات والقششات ، ورغم أنه كان يملك من روح الدعابة ما ساعده على مقاومة هذه السخرية فإن تشعبه بروح الفروسية التي تحض على الكبرياء والعنجهية جعله يتخلى عن الفروسية ذاتها ويعمل متعهداً للحفلات المسرحية حتى يشبع حبه للكوميديا والفكاهة دون أن يكون شخصه مثاراً للسخرية والنكات، ولكنه ترك المسرح الذي لم يشبع روح الفروسية عنده ، وافتتح أول سيرك في التاريخ الحديث في لندن عام ١٧٧٠ ضم إليه كل الشباب الإنجليزي المتعطش لإبراز قوته وقوته الجسمية ، ولكن السيرك لم يكن متنقلاً كما عرف فيما بعد ، ولكن كان مقره ثابتاً على ضفاف نهر التيمز بالقرب من مسرح جلوب الذي كان يعمل به شكسبير من قبل ، وكان يوم الأحد من كل أسبوع يزدهم بعيلة القوم الذين يفدون من كل أنحاء لندن في عرباتهم الفاخرة لمشاهدة عروض السيرك التي كانت تقدم فيما بين الساعة الثالثة والخامسة مساءً قبل أن تغرب الشمس، وقد قدمت كل العروض المعروفة لدينا الآن من السير على الحبل المشدود واللعب على العقلة والمتوازيين والقفز وسط حلقات مشتعلة بالنار ، وكل أعمال السحر والشعوذة وترويض الحيوانات ابتداء من الأسود والثمور والخيول ومروراً بالقروود والنسائيس وانتهاء بالكلاب ، ويقال إن حب الإنجليزي المشهور للكلاب قد بدأ من هذا السيرك لأن الكلاب كانت تقدم الفقرات التي تدل على ذكائها وحبها للإنسان وإخلاصها له ، ويقال أيضاً إنه عندما مات فيليب آستلي عام ١٨١٤ أضريت كلاب السيرك عن

الطعام حزنا عليه ولم تفلح كل المحاولات في إجبارها على الطعام وماتت هي الأخرى ، وأصبح الإنجليز يضربون المثل بإخلاص الكلاب بعد هذه الحادثة ومن يومها وهم يعشقون الكلاب ويحرصون على تدليلها بكل الوسائل الممكنة .

ولم تعرف الخيمة الكبيرة للسيرك المتنقل من مكان إلى آخر إلا في القرن التاسع عشر في الولايات المتحدة الأمريكية حيث كان من المعتاد أن ينتقل السيرك بكل معداته ولأغبيبه من مدينة إلى أخرى وخاصة في الصيف وأوائل الخريف وهي الفترة التي تعود الأمريكيون أن يتركوا فيها أعمالهم لقضاء الأجازات والإقبال على دور اللهو ومنها المسرح والسيرك ، وغالبا ما كانت المصايف على المحيط والبحيرات هي التي تحظى بنصب خيمة السيرك ، ونظرا لأن العمل في السيرك كان موسميا فلم تكن هناك حاجة إلى إنشاء مقر دائم ، وكانت الخيمة فكرة عملية لأنها لا تكلف أصحاب السيرك إقامة بناء كبير وشراء أرض له أو تأجيرها ، وأيضا تسهل مهمة الانتقال إلى الأماكن التي يتجمع فيها أكبر عدد من المتفرجين وبذلك يزداد الإقبال والدخل الاقتصادي . وكان السيرك الأمريكي في القرن التاسع عشر يعتمد على أربعة من العروض :

أولا : العرض الرياضي على المتوازيين والعقلة والحبيل .

وثانيا : العرض العجيب للأنماط الغريبة بين الناس كأن يعرض أطول أو أقصر أو أنحف أو أتخن رجل في أمريكا، وهكذا وما يمكن أن يفعله كل منهم أمام الجمهور طبقا لإمكانياته ، وكان هذا العرض بمثابة الفقرة التي يقدمها مهرج السيرك على سبيل الإضحاك في أيامنا هذه .

ثالثا : العرض الرئيسي ويتمثل في فقرة ترويض الأسود .

رابعا : العرض الشامل لمهارات رعاة البقر والذي عرف باسم "Wild west show" أي «عرض الغرب المجنون» وغالبا ما كان ينتهي هذا العرض الأخير بخروج اللاعبين من خيمة السيرك على ظهور الخيل لاستعراض مهاراتهم خارجه حيث المساحة الشاسعة والهواء الطلق ، وكان الجمهور بالتالي يخرج وراءهم لمشاهدة هذه الألعاب الخطيرة ، وهي الألعاب التي انفصلت في مطلع القرن العشرين عن «السيرك» وتحولت إلى ما يعرف الآن بالروديو «Rodeo» وأصبح بمثابة مهرجان

قوى لرعاة البقر فى كل ولاية على حدة ، فيه يتسابقون ويقدمون كل الحركات البهلوانية الممكنة ، وفى نهاية المهرجان تمنح الجوائز للفائزين.

أدخل الأمريكيون فى السيرك فقرة ركوب الخيول بدون سرج أو لجام ، وفترة الرماية بالسهم والبنديقية وطوروا العرض الغريب للألعاب البشرية إلى الدور الفكاهى الذى يقوم به مهرجو السيرك ، ونظراً للنظام الرأسمالى الذى يعتبر أن نجاح أى عمل فنى لابد أن يرتبط بالعائد الاقتصادى الذى يدره فقد تفنن الأمريكيون فى اجتذاب الجمهور إلى السيرك بأية طريقة ومنها الاستعانة بالفتيات اللاتى يكشفن عن أكبر جزء ممكن من أجسامهن لسببين : أولهما أن المايوه الذى ترتديه لاعبة السيرك يمنحها الكثير من حرية الحركة ولا يعوق انطلاقها أو يحدد حياتها ، وثانيهما أن الجمهور وخاصة الرجال يحبون مشاهدة اللعابات فى هذا الزى تحت الأضواء الكاشفة ، ولم يقتصر الأمر على هذا بل إنه فى عام ١٨٨٠ ابتدع الأمريكى آدم فوريو مسابقة لاختيار أجمل فتاة فى أمريكا فى سيركه حتى يجتذب الناس من جميع أنحاء الولايات المتحدة لمشاهدة عروض السيرك التى اختتمت بمسابقة ملكة جمال أمريكا ، وكانت أول مسابقة من نوعها فى التاريخ الحديث وفازت فيها الأنسة لويز مونتاجيو ، وحازت على مكافأة قدرها عشرة آلاف دولار ، وقد سارت المسابقات أمام لجنة التحكيم فى أزياء متنوعة تماماً كما يحدث الآن فى مسابقات الجمال .

وفى العشرينيات من هذا القرن ارتفعت شكوى لاعبي السيرك فى أمريكا بالذات احتجاجاً على الأجور والدخول المرتفعة التى يحصل عليها المطربون والممثلون بينما لا يحصلون هم على أجر أتفه مطرب منمور برغم أنهم يعرضون حياتهم للخطر كل عرض ، وحاول أصحاب السيرك فى ولاية كاليفورنيا تفادى هذه الثورة عن طريق الاستعانة بمطربين يقدمون وصلات مختلفة بين فقرات البرنامج حتى يمكن رفع تذكرة الدخول، وبالتالي زيادة دخل السيرك وأجور اللاعبين وأصبح الغناء فقرة هامة فى السيرك فى ذلك الوقت لدرجة أن السيرك أصبح يعرف بأسماء مطربيه ، وغالباً كانت الأغاني التى تقدم تميل إلى الفكاهة والتهريج وفى بعض الأحيان إلى الأنفاظ الجارحة وذلك تمشياً مع مزاج الجمهور الذى كانت أغلبيته من رعاة البقر وعمال المناجم والباحثين عن الذهب والهاربين من القانون والسجون، وكان تناول المرطبات والجيلاتى والتسالى من أهم الشروط الأساسية لاستمتاع

الجمهور بالعرض . ولذلك حرص صاحب كل سيرك على إمداد سيركه ببوفيه كامل قادر حتى على تقديم وجبات غذائية خفيفة ، وابتداء من الثلاثينيات تطور السيرك فى كل من أمريكا وأوروبا تطوراً كبيراً لدرجة أنه أصبح فناً كلاسيكياً له تقاليده العالمية المعترف بها، ودخل فيه الباليه والرقص الشعبى والاستعراضات الضخمة التى تشتمل على حوالى مائة لاعب ولعبة فى كل فقرة على حدة ، وأصبح السيرك مكاناً ضخماً للإبهار عن طريق الألوان والأضواء والألعاب كما نجد فى سيرك بيان روز الأمريكى الشهير على سبيل المثال .

ويعد السيرك فى مصر صورة مصغرة للسيرك الأمريكى فى بدايته وأسلوب عرضه الأولى ، فقد حملت عائلتان مصريتان على عاتقهما إرساء تقاليد أول سيرك مصرى صميم فى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن ، وهاتان العائلتان هما عائلة الحلو وعائلة عاكف ، وقبلهما اشتهر سيرك عمار على مستوى مصر كلها لكنه لم يترك الأجيال التى تركتها هاتان العائلتان . وكان السيرك المصرى يتنقل كالأمريكى بين الأماكن وفى المناسبات الدينية والوطنية التى يتجمع فيها أكبر عدد ممكن من المتفرجين، ولذلك ارتبط السيرك فى أذهاننا منذ الطفولة بالموالد، وبرغم الإمكانيات الضئيلة التى اعتمد عليها السيرك فى ذلك الوقت فإن العروض لم تكن تقل عن مثيلاتها فى الخارج من ناحية الإتقان والخطورة. وظل السيرك يعتمد على هذه الجهود الفردية حتى بدأ يتعثر فى أواخر الخمسينيات لانصراف الجمهور عنه بعد أن شاهد إمكانيات السيرك الروسى والإيطالى والهندى الذين زاروا مصر فى هذه الفترة. عندئذ تدخلت الدولة وأنشأت السيرك القومى وضمت إليه كل المواهب التى رعتها أسرنا الحلو وعاكف ولاعبى الأكروبات الذين اعتادوا تقديم نمرهم على المسارح وفى الأندية الليلية ، واستطاع السيرك أن ينهض على قدميه ويضارع سيركات العالم المتقدم باعتراف اللاعبين الأجانب الذين جاءوا لتقديم عرضهم مع زملائهم المصريين ، وهذا يؤكد أن المصرى قادر على استيعاب عمله وضمان مستقبله وخاصة أنه يعرض حياته للخطر كل ليلة من أجل أن يبهج الجمهور الذى جاء إلى خيمة السيرك لقضاء ليلة ممتعة ومثيرة وينسى فيها همومه ومتاعبه ومشاغله اليومية وتجعله قادراً على مواجهة الحياة بعزم أشد وإرادة أقوى وخاصة بعد أن شاهد هؤلاء الأبطال الذين يتحدون الموت كل يوم وعلى وجههم ابتسامة عريضة تؤكد تحدى الإنسان وإرادته .

## السيمفونية

تعنى كلمة «سيمفونية» حرفياً تناغم الأصوات في وحدة لحنية . لكن أصل السيمفونية كشكل موسيقى يعود إلى مطلع عصر الأوبرا الإيطالية عندما كانت تستخدم كافتتاحية للأوبرا . وكانت هذه السيمفونية أو الافتتاحية قد بلغت قمة نضجها على يدى أليساندرو سكارلاتى الذى قسمها إلى ثلاثة أجزاء : سريع - بلىء- سريع . وهكذا كان سباقاً إلى وضع تقاليد الحركات الثلاث التى تتكون منها السيمفونية الكلاسيكية . وفى حوالى عام ١٧٥٠ انفصلت السيمفونية عن الأوبرا التى كانت بمثابة الأم لها ، واتخذت لها كياناً مستقلاً فى صالات العزف. وقد وصف كارل نيف فى كتابه «موجز تاريخ الموسيقى» ما حدث عندما قال :

« عندما انتقلت السيمفونية المسرحية إلى قاعات العزف ، اجتاحت عالم الموسيقى حمى لا تقاوم جعلته يقبل فى نهم على عزف السيمفونيات، ولم يكن المؤلف الموسيقى ينشر أقل من نصف دسنة سيمفونيات فى الدفعة الواحدة. وكثير من المؤلفين كتب الواحد منهم أكثر من مئة سيمفونية بمفرده، لدرجة أن إجمالى الإنتاج زاد عن آلاف مؤلفة . وفى ظل مثل هذه الظروف فإنه من العبث وتضيق الوقت أن نحاول اكتشاف المؤلف الذى ابتكر الأسلوب الجديد ، فقد شارك مؤلفون عديدون فى الحركة الجديدة. وفى مراحلها المبكرة شارك الإيطاليون والفرنسيون والألمان» .

وكان أشهر أوركسترا فى ذلك العصر قد تأسس فى مدينة مانهايم فى الفترة ما بين عامى ١٧٤٣ و ١٧٧٧. وقد مهد الرواد الذين ألفوا لهذا الأوركسترا الطريق لقدم هایدن وموزارت ، بعد أن رسخوا وبلوروا الملامح الأصلية المستقلة للشكل السيمفونى مثل الكريشيدو الذى يتصاعد بالألحان إلى قممها الشاهقة، والديمنوندو الذى يهبط بالألحان إلى أعماقها السحيقة ، كما أضافوا مزيداً من

المرونة إلى البناء الأوركستراالى . لكن النسيج العام كان يعتمد أكثر على اللحن الواحد ، متأثراً في ذلك بالأسلوب الأوبرالى الخفيف فى الغناء ، ومتجنباً بذلك الأسلوب الكونترابنطى الأكثر تعقيداً وتركيباً والذي تميز به شكل الكونشيرتو الكبير.

على هذا الأساس قام هايدن بانضاج الأسلوب السيمفونى تدريجياً، ولذلك اعتبره كثير من النقاد الموسيقيين «أباً للسيمفونية» . لكن يجب ألا ننسى أن بعضاً من أعظم إنجازاته فى مجال السيمفونية قد كتبه بعد رحيل موزارت ، وبعد مرحلة طويلة من المخاض والنضج . ولقد ترك السيمفونية بعد أن أصبحت شكلاً فنياً متكاملًا وقادراً على مزيد من النمو والتطوير ، لكنه لم يستغل كل إمكاناتها وطاقاتها التى فتح أبوابها بنفسه ، وبذلك مهد الطريق لمن جاء بعده وخاصة بيتهوفن الذى سجل خلود موسيقاه بسيمفونياته التسع . فقد انقطعت الصلة تماماً بين السيمفونية وبين كل أصولها الأوبرالية ، بعد أن اتسع نسيجها وشكلها وأفقها الانفعالى وساد الأوركسترا كل قطاعات العزف ، وهز أرجاء النفس البشرية بالحنان لم تسمع من قبل . وكان بيتهوفن فى تلك المرحلة العملاق الذى أقام مملكة من الألحان والأنغام لا يستطع غيره أن يحكمها.

وفى القرن التاسع عشر سار على نهجه كل من شومان ومندلسون لكنهما لم يصلا إلى الآفاق السيمفونية البعيدة التى بلغها . وفى منتصف القرن أصبحت السيمفونية مهددة بضياغ زمام القيادة من يديها فى مجال العزف الأوركستراالى . وبدأ المحدثون من أمثال ليست وبيرليوز وفاجنر فى صرف النظر عنها على أساس أن زمنها قد مضى ، وأصبحت فى حاجة إلى بعض الفكر الواضح المتبلور الذى يمنح المعنى والمبنى للدراما الموسيقية . وكان تيار التجديد جامعاً لدرجة أن دفاع المحافظين من أمثال برامز وبراخنر وتشايكوفسكى عن السيمفونية بدا وكأنه دفاع عن قضية خاسرة .

وكان فاجنر زعيم الثورة ضد السيمفونية التقليدية بلا منازع . فقد تطورت الموسيقى الخالصة حتى بلغت القمة فى عهد السيمفونيات الذى بدأ بهایدن وتطور على يد موزارت وبلغ عصره الذهبى عند بيتهوفن . ولقد سارت الموسيقى خلال ذلك التطور من الشكلية إلى المعنوية : فبينما كانت فى أوائل عهدها ، وفى معظم فترات

القرن الثامن عشر ، فنا شكليا إلى حد بعيد ، وبينما كنا نعجز عن أن نستمد أية عاطفة واضحة المعالم من سيمفونيات هايدن وموزارت - باستثناء العاطفة الدينية في موسيقاهما الكنسية- رأيناها تتخذ عند بيتهوفن، وخاصة منذ سيمفونيته الثالثة، صورة عينية واضحة : فهي تعكس عواطف ومشاعر عديدة ، وتزداد تغلغلا في عالم الفكر والوجدان في آن واحد . لكن فاجنر وجد أن هذا الاتجاه نحو العينية لا يكفى ، فقد ظلت الموسيقى عاجزة عن تحديد وحصر الانفعالات التي تعبر عنها إلى حد بعيد ، وهي لن تصل إلى أكثر مما وصلت إليه على يد بيتهوفن ، أى إلى التعبير عن انفعالات عامة لا تحرك نفوسنا في اتجاه محدد بعينه ، بل تثير في داخلنا مشاعر غامضة يمكن أن تخضع للتفسير الخاص لكل مستمع على حدة .

أدرك فاجنر أن بيتهوفن في الفترة الأخيرة من حياته قد اكتشف أنه قد بلغ غايته من الموسيقى الخالصة ووصل بها إلى حدود لا يمكن تجاوزها ، وأنها مهما ارتفعت فلن تعبر إلا عن مشاعر غامضة بحيث لا تؤثر في النفس البشرية على نحو واضح ، ولذلك استخدم الشعر لى يصبغها بصبغة عينية محددة ، فمزج في الجزء الأخير من سيمفونيته التاسعة والأخيرة بين الشعر والموسيقى، وبين أنغام الآلات والصوت الإنسانى ، في وحدة متناسقة مزجت بين عبقرية شيللر الشعرية في قصيدته «أنشودة للفرح» وبين عبقرية بيتهوفن الموسيقية، ولذلك اعتقد فاجنر - وإن كنا نختلف معه - أن عبقرية بيتهوفن تكمن في تمهيد الطريق للدراما الموسيقية. وأن خير أعماله هي السيمفونيتان الثالثة والتاسعة، والافتتاحيات التي لا يراها مجرد مقدمات للدراما، بل هي الدراما بأسرها في شخصياتها وأحداثها ومشاعرها. فقبل بيتهوفن ، كان ما يعنى به الفنان هو الموسيقى من حيث هي الموسيقى ، أما هو فقد عبر عن أفكار خارجة عن نطاقها . ومنذ تلك اللحظة سار الفن الموسيقى في طريق يؤدي مباشرة إلى الدراما الفاجنرية ، أى إلى السيمفونية الفنائية بالمعنى الصحيح .

لكن الزويمة التي أثارها فاجنر لم تجرف في دوامتها أحداً غيره، ويبدو أنه استفاد بمفرده كل طاقاته الفكرية والفنية في دراماته الموسيقية وعلى رأسها رباعيته الشهيرة «خاتم النيبيلونج» . فقد أثبت سيزار فرانك مثلاً ، قدرة السيمفونية على التجدد والتطور والابتكار عندما أبدع ما عرف بالشكل الدائرى للسيمفونية

وكان من أوائل رواده . فقد سعى إلى الوحدة العضوية للشكل السيمفوني عن طريق مزج كل الخطوط اللحنية والنغمات الأساسية في مجرى متسق يصدر عن نفس المنبع وينتهي إلى نفس المصب . وفي أثناء هذه التفاعلات ينطلق لحن بمثابة شعار أساسي في لحظات غير متوقعة عبر الحركات المختلفة للسيمفونية تستمد من الجمل الأساسية القليلة التي تتحول وتتبدل تماماً كلما تطور العمل الموسيقي ونما ، بحيث يصبح ما قدم أولاً على أنه جملة افتتاحية زاهرة بالوقار والجدية ، النغمة الأساسية في الإسكيزتزو أو الحركة المرحلة الخفيفة ، ومن ثم يمكنها الانتقال أيضاً بطريقة مشابهة إلى الحركة البطيئة ثم الخاتمة .

وإذا لم يكن الشكل الدائري للسيمفونية قد انتشر على نطاق واسع فذلك لأنه من المحتمل أنه لم يحل مشكلة الحاجة إلى منطق موسيقي متماسك في كل حركة من حركات السيمفونية على حدة . وهذا المنطق لا يتأتى إلا من خلال وحدة كل الخطوط اللحنية في بوتقة واحدة فقط تتصهر فيها انفعالات المستمع بدون نشئت . والمشكلة تتمثل في أن هذا المنطق لا يملك المعايير والمقاييس المحددة التي يمكننا أن نقيس بها درجة تماسكه ووحدته ، فهو يعتمد أساساً على موهبة المؤلف ومهارته التي تختلف باختلاف الظروف والأشخاص . لكن كل هذه الضجة لا تخرج عن نطاق الجدال الدائر حول العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون . فالشكل هو مضمون موسيقي ، والمضمون شكل موسيقي ، ولا يمكن الفصل بين هذا وذاك باليساطة التي حاولها فاجنر . والدليل على ذلك أن السيمفونية - كشكل ومضمون - استمرت بعده . بل إن تلاميذ سيزار فرانك من أمثال فسننت دندى وإيرنست بلوخ استطاعوا توسيع نطاق الشكل الدائري للسيمفونية مما منحها عضوية متماسكة .

ومع مطلع القرن الحالى بدأ المؤلفون الموسيقيون وكأنهم قد تأثروا بهجمة فاجنر الشرسة على السيمفونية . فلم يكتب ديبوسى ، ورافيل ، وشوبيرج وسترافنسكى سيمفونيات في سنوات نضجهم ؛ لكن سرعان ما تغير الموقف واستطاعت السيمفونية التغلب على النكسة الفاجنرية وعادت بقوة في فرنسا على يد روسيل وهونجر ، وفي روسيا على يد مايسكوفسكى وبروكفيف وشوستا كوفتش ، وفي إنجلترا على يد باكس وفون وليامز ووالتون ، وفي أمريكا على يد هاريس وسيشن ويستون كما يجب ألا ننسى أنه في الفترة التي ظن فيها البعض أن

السيمفونية قد اندثرت ، كان أعمدة التأليف الموسيقى من أمثال مالر وسيبيلياس يقومون بتدريس جذورها، وإثارة اهتمام الأجيال الجديدة بهذا الشكل الموسيقي العريق .

وكان مالر وسيبيلياس أكثر ثورية في صياغة الشكل السيمفوني من كثير من المؤلفين الذين جاءوا بعدهما. فقد أراد مالر أن يوسع من نسيج السيمفونية وأن يجعلها أكثر إثارة وضخامة فقام بزيادة عدد أعضاء الأوركسترا إلى أرقام لم يصل إليها من قبل ، وزاد من عدد حركات السيمفونية وأدخل مجموعات الكورال في سيمفونياته الثانية والثامنة . ويبدو كأنه آلي على نفسه أن يحمل تقاليده السيمفونية البيتهوفنية. وكان النقاد قد هاجموه بقسوة ومرارة لاعتقادهم أنه سعى لإحاطة نفسه بهالة لا يستحقها ، وأنه سار وراء ادعاءاته التي لم تكن سوى عالم مزيف من الأوهام عاش فيه . لكن ميزان النقد سرعان ما عاد إلى سيرته الموضوعية العادلة وأثبت التحليل العلمي لحركات سيمفونيته التسع أنه لا يقل في مستواه عن رائد كبير مثل بيرليوز. وعلى أية حال ففي أعماله تبرز ألوان أوركستراالية جديدة ، ويتألق نسيج كونترا بنطى جديد لدرجة أننا لا نستطيع تحليل السيمفونية الحديثة بدون أعمال مالر التي منحتها دفعات لا شك في قوتها وحيويتها .

وقد تميزت معالجة سيبيلياس للشكل السيمفوني بنفس الثورية والحرية والانطلاق وخاصة في سيمفونياته الرابعة والسابعة اللتين تنتميان إلى الشكل السيمفوني النادر الذي يتكون من حركة واحدة فقط. وكان سيبيلياس أكثر حظاً من مالر في إقبال النقاد على تحليل أعماله بدون هجوم شرس . وقد اختلف النقاد حول مدى ابتعاد سيبيلياس عن النماذج السيمفونية التي سادت القرن التاسع عشر ، ولكن هذا الاختلاف في حد ذاته دليل على خصوصية أعماله . ويرى الناقد أرون كوبلاند في كتابه « كيف تصنف إلى الموسيقي؟ » أن سيمفونية سيبيلياس السابعة - على الرغم من اصطلاح السيمفونية الذي تستخدمه - تنتمي أكثر إلى شكل القصيدة السيمفوني الذي ابتكره ليست من قبل . وبصفة عامة فإن المستمع العادي يلحظ أن سيبيلياس لم يبن حركاته السيمفونية بالأسلوب التقليدي بل اعتمد أكثر على النمو العضوي التدريجي لخط لحني أساس يتطور إلى خط آخر بدلا من تناقض خط مع آخر. وأحيانا قد تبدو البداية ضعيفة ولا تعد بالكثير ، لكن اللحن يكتسب القوة والانطلاق في أثناء عملية نموه وتطوره .

وإذا استعرضنا وضع السيمفونية وسط الأشكال الموسيقية في النصف الثاني من القرن الحالي ، لوجدنا أنها مازالت تتمتع بمكانتها الأثرية في قاعات العزف وفي أجهزة الإعلام من سينما وراديو وتلفزيون . بل إن الشكل السيمفوني استطاع أن يصل إلى حضارات في الشرق لم تعرفه من قبل ، وأثبت قدرته على احتواء الألحان والمقامات التي لم تكن تخطر على بال رواده الأوائل . فمثلاً في مصر استخدمه يوسف جريس وأبو بكر خيرت وكامل صليب وعزيز الشوان في صياغة الحان وأنغام نابغة من التراث الشعبي المصري مما أتاح الفرصة للعالم الخارجي أن يستمع إليها ويتذوقها . فقد أثبت الشكل السيمفوني -على مر تاريخه- قدرته على تجسيد وجدان الأمم والانفعالات القومية، كما أكد قدرته على لمس الأحاسيس الذاتية للفرد الواحد .

ومهما طرأت تطورات على شكل السيمفونية ومضمونها فإنها أصبحت تملك في داخلها روحاً أو جوهرًا قد يصعب تحديده وتعريفه ، لكن من السهل - حتى على المستمع العادي- أن يشعر به . وإذا كانت السيمفونيات الحديثة ترفض القوالب التقليدية التي تمكن المستمع من التنبؤ باللحن التالي، فإنها بذلك قد جعلت عملية الاستماع أكثر صعوبة للمستمع غير المتمرس . لكن الجديد -بمرور الوقت- يتحول إلى تقليدي وهكذا . وبصفة عامة فإن كل هذه التطورات أثبتت قدرة السيمفونية على الصمود لاختبار الزمن . فهي تملك من الوحدة العضوية والشخصية المتميزة ما يساعدها على استيعاب التطورات المتتالية دون أن تتجرف في تيارات الأشكال الموسيقية الأخرى .

★ ★ ★

## السيناريو

من المعروف أن الفيلم السينمائي الجيد لابد أن ينهض على سيناريو جيد ، وأنه من المستحيل إخراج فيلم جيد لم يكتب السيناريو له بعناية . فمهما كانت فكرة الفيلم وموضوعه على درجة عالية من التوضيح والفلسفة ، ومهما كان تصويره وتولييفه على أعلى مستوى من الامتياز ، فإنه لابد أن يسقط فنياً وفكرياً إذا كان السيناريو ضعيف البناء . لدرجة أن بعض السينمائيين يعتقدون أن كتابة الكلمات التي تصل في النهاية إلى الشاشة على شكل صور مرئية وكلمات وأصوات ، تحتاج إلى مهارة فنية قد تزيد على تلك التي تحتاجها إدارة الآلات التي تستخدم في إخراج الفيلم إلى حيز الوجود . فالسيناريو هو العمود الفقري والهيكل العام للفيلم ، ولذلك لا يمكن البدء في إخراج الفيلم وتصويره دون أن يكون السيناريو قد اكتمل تماماً . وهذا أمر شاق يحتاج إلى كل القدرات الذهنية والفكرية والتخيلية والفنية حتى يمكن أن يتخيل كاتب السيناريو مقدماً ما يأمل أن يراه معروضاً على الشاشة فيما بعد .

وإذا كنا نقول في مجال الأدب أن الأديب الناجح الناضج هو الذي يسيطر على حواسنا بتجنبه للكلمات غير الضرورية والاستطرادات المملة والعواطف المفتعلة فإنه يمكننا القول بأن كاتب السيناريو الناجح هو الذي يمتلك موهبة استخدام الأفلام في التعبير عن أفكاره بطريقة منهجية منظمة قائمة على دراية واسعة بالخطوات التي يتبعها الفريق القائم على إنتاج الفيلم وإخراجه إلى الجمهور . فلا بد أن يعنى تماماً كل المؤثرات الدقيقة في نقل القصة والصورة والإحساس ، وأن يرعى ثلاثة عوامل رئيسية هي: التوازن الذي يمنح القصة شكلها المتميز ، والتوقيت الذي يحدد اللحظات المناسبة لإدخال عناصر القصة المختلفة ، ثم الاقتصاد الذي يجمع خيوط السرد القصصى بحيث لا يشرد انتباه الجمهور لحظة واحدة. ومعنى هذا أن السيناريو يحدد بوجه عام ما يجب أن تقدمه كل صورة، والمدة التقريبية التي

تستغرقها بحيث لا تغل بتوازن الفيلم . وأين يكون موقعها بحيث تتمشى مع التوقيت فى سرد القصة ، وكيف يمكن أن تؤدي الحد الأقصى من المطلوب منها بحيث تساعد على الاقتصاد .

والحركة بالنسبة لكاتب السيناريو أشبه بالكلمات بالنسبة للمؤلف ، إذ إن الحركة هى المادة الأساسية للسيناريو، ولكن يجب على كاتب السيناريو أن يختار الحركة حسب مغزاها . فالكتاب لا يتألف من أية كلمات ، والفيلم لا يتكون من أية حركات . والحركة لا تسرد الأحداث الهامة فحسب بل تواكب كل لحظة عرض الفيلم . حتى الأفكار والإيضاحات والافتتاحيات والإحساسات لابد من توصيلها عن طريق الحركة . وهذا ما يفتقر إليه الفيلم العربى إلى حد كبير . نظراً لاعتماد الكثيرين من رجال السينما العربية على الحوار بين الشخصيات لتوصيل الإحساسات والأفكار إلى الجمهور ، فى حين أن أدق الحركات وأبسطها تعبير بوضوح درامى عن الحالة النفسية إذ إن نظرة قد تتم عن حب جارف يحتاج الشخصية ، كما تعبر الحركة عن الهدف الذى تسعى الشخصية إلى تحقيقه مثل اقتراب القاتل من الغرفة التى ترقد فيها ضحيته، كذلك يمكن للحركة أن تعبر عن الشكوك والهواجس مثلما تنظر العانس بحذر تحت السرير وهكذا إلى مالا نهاية بحيث يمكننا القول بأن الحركة هى لغة السينما ، سواء حركة الكاميرا أو حركة الشخصية أو أية حركة أخرى من شأنها أن تعنى شيئاً له دلالة فى سياق الفيلم .

ومادامت الحركة هى لغة السينما ، فإنه من الضرورى الوصول إلى الحركة المعبرة وتحقيقها . وكلما كانت الحركة بسيطة وواضحة ومعبرة وهادفة ومحددة، كانت اللغة السينمائية أكثر قدرة على احتواء عقل المتفرج ووجدانه . ولذلك فإن قوة السيناريو تعتمد على المادة الخصبة التى يمكن أن تزودنا بالحركات المعبرة . فالحركات هى بمثابة الكلمات لكاتب السيناريو، ويتحتم أن تكون لها علاقة بموضوع الفيلم . واللقطه السينمائية هى تصوير الكاميرا لحركة كاملة متصلة ، أى أنه فى كل مرة تتوقف الكاميرا فإنها بهذا تكون قد انتهت من لقطة سينمائية . وعندما تنتقل الكاميرا إلى مكان آخر فإنها بهذا تبدأ فى تصوير لقطة جديدة وهكذا . إن سيناريو الفيلم يتكون من لقطات مثلما تتكون القصة من جمل . وإذا كانت الحركات هى مفردات كاتب السيناريو ، فإن اللقطه السينمائية هى الجملة . وإذا كانت

الفقرات تتكون من جمل ، فإن المشاهد تتكون من لقطات سينمائية . وكما أن الفصول تتكون من فقرات ، فإن البكرات (وتسمى أيضا فصول) تتكون من مشاهد . أى أنه إذا كان الكتاب يتكون من فصول ، فإن الفيلم يتكون من بكرات .

ولكن من الضروري ألا يشعر المتفرج بهذا الجانب الحرفى فى كتابة السيناريو، بل يجب أن يتحول السيناريو إلى نهر متدفق متصل فى تلقائية منطقية بحيث لا يشعر المتفرج بأية فجوات أو ثغرات أو انتقالات لا معنى لها . صحيح أن كاتب السيناريو عندما يقسم الحركة المعبرة إلى لقطات فإنه يقول للمتفرجين : انظروا إلى هذا الآن .. ثم انتقلوا معى لكى تروا ماذا سيحدث بعد ذلك وهكذا . لكن هذه الانتقالات تحدث فى نعومة وسلاسة لا يدركها المتفرج ، فهو لا يدرك سوى القصة التى يتم سردها بالصور المتحركة من خلال تغيير اللقطات . ولذلك فإن الانتقال من لقطة إلى لقطة (أو ما يسمى بالقطع) عبارة عن حركة الفيلم التى تسرد القصة . ويجب على كاتب السيناريو أن يضع لقطات عديدة تفصيلية وينسقها حتى يجذب انتباه المتفرجين إلى الخط الرئيسى فى تطور القصة .

ولكى يتجنب كاتب السيناريو الدخول فى مآهات جانبية بعيدة عن الخط الرئيسى فى بناء الفيلم ، فإنه يجب أن يراعى عوامل الاقتصاد والتوقيت والتوازن . أما الاقتصاد فهو التبسيط بهدف الاحتفاظ باهتمام المتفرجين ، ومن حق كاتب السيناريو أن يعيد صياغة الجملة المكتوبة فى القصة الأصلية لكى ينتقل بها إلى مستوى التعبير عنها تعبيراً مماثلاً على الشاشة . وقد تعود جمهور السينما على استيعاب اللغة السينمائية وهى تقدم جزءا من الحركة لترمز إلى الحركة بأكملها . ذلك أن بعض الجمل السردية فى القصة الأصلية إذا ما ترجمت بالتفصيل إلى حركات متصلة فإنها قد تستغرق وقتا يخل ببناء الفيلم ككل . وهذا يؤدى بنا إلى العامل الثانى وهو عامل التوقيت .

يضع كاتب السيناريو خطة لفيلمه الذى يستغرق مدة زمنية تقريبية، ثم يقسم خطته إلى عدد محدد من اللقطات . وفى الوقت نفسه يتحتم عليه أن يكون لديه فكرة تقريبية عن طول كل لقطة . وغالباً ما يتحدد طول اللقطة على أساس الحس الفنى الذى اكتسبه كاتب السيناريو من طول المرات وتمكنه من ناحية التوقيت . كما أن هناك قاعدة عامة تحتم التركيز على المشاهد الهامة وذلك بإعطائها زمناً أطول

للعرض . أما عن توقيت دخول الشخصيات وخروجها ، وكذلك المناظر ، فإن كاتب السيناريو ليس مقيدا بقيود الدراما المسرحية .

ومن الطبيعي أن يتداخل التوقيت مع التوازن ، لكن من الممكن أن يجتمع التوقيت الجيد مع التوازن السيئ . فالتوازن في بناء الفيلم هو السيناريو المتكامل الذي يقنع المتفرجين بأن كل عنصر من عناصر القصة قد نال حقه في المعالجة السينمائية . وإذا تعارض التوازن مع التوقيت فمن الضروري خضوع التوقيت لحتميات التوازن بحيث قد يفكر كاتب السيناريو في إضافة بعض اللقطات التي ليست لها علاقة وثيقة بالقصة . فالقصة يجب أن تكون في اتجاه واحد، ولكن الحدث الجانبي العرضي قد يضيف إلى الحبكة عن طريق المقابلة . فمثلا قد يتوقف كاتب السيناريو الخبير فجأة ليقدم موقفا فكاهياً ليس له علاقة وثيقة بمجرى الأحداث . وهذا الموقف الجانبي قد يكون مجرد توقف لالتقاط الأنفاس يحتمه توازن الفيلم بأكمله عندما يستمر التوتر مدة أطول من اللازم . إنه يريح أعصاب المتفرجين ويهيئ نفوسهم لاستيعاب انفعالات عنيفة جديدة .

ويوضح أوزويل بليكستون في كتابه «كيف تكتب السيناريو» أن هناك نوعاً من التوازن في تكوين الصور باستخدام الاستعارات المرئية ، والتشبيهات أو التعليقات . ولكن التوازن الشامل الأساسي للفيلم يعتمد على التوافق والمقابلة في تكوين لقطات البحر ولقطات الجماهير على سبيل المثال . فإذا رأينا حركة البحر من اليسار إلى اليمين ، فإننا بذلك نشعر بالمقابلة بين الموجة الصغيرة وبين تحرك جمهور كرة القدم كالموجة الهائلة . كذلك الحال مع الأمواج العالية الصاعدة على الصخور يليها جمهور يصعد سلما متحركاً ، أو تصوير البحر الضاحك المسلط عليه بقع من الأضواء ، بعد لقطة جمهور من النساء في معرض الأطفال .

هذه مجرد أمثلة لبلوغ التوازن في تكوين الصور . أما الإستراتيجية الشاملة التي يجب على كاتب السيناريو اتباعها فتتمثل في تخطيط نموذجه العام كسلسلة من الذروات الصغيرة التي تؤدي إلى ذروة كبيرة واحدة . . فإذا استطاع أن يصل إلى التوازن بين التشويق والتعجب والدهشة ، وينسجها بحيث يشعر الجمهور باستيعابه لكل أحداث القصة وشخصياتها ، فإنه بذلك يكون قد نجح في مهمته الفنية بشرط أن يضع في اعتباره حقيقة هامة جداً وهي أن عوامل التوازن والتوقيت والاقتصاد

تعدل من بعضها البعض في سرد الأحداث بالصورة . كذلك فإن الحركة الإضافية من الكاميرا يمكن أن تساعد الكاتب على تحقيق ما يريده من توازن وتوقيت واقتصاد .

هناك الحركة الأفقية للكاميرا (بان) أو الحركة الاستعراضية ، ولكن يجب على كاتب السيناريو أن يكون في منتهى الحذر والحرص ، لأن هذا النوع من اللقطات الاستعراضية قد يجعل زمن العرض يقل من يده إذا لم يستخدمها دون مبرر فني كاف . لذلك يجب الاحتفاظ به حتى نصل إلى مكان في الفيلم أو لحظة لا يجرؤ فيها المتفرج أن يرفع عينيه لحظة عن الشاشة . إن الخطر الذي يهدد أية لقطة تستخدم حركة الكاميرا ، هو أن كاتب السيناريو قد يلجأ إلى مثل هذه اللقطة كحيلة لإضفاء حركة سطحية على منظر ثابت أصلا . ولكن لا يمكن إلقاء المنظر الثابت باستخدام حركات الكاميرا فهذه الحركات لا تستخدم إلا طبقا لمبررات التوقيت والتوازن والاقتصاد .

وهناك الحركة العمودية للكاميرا (تلت) ولها ميزة خاصة من ناحية السرد الفيلمي، إذ إنها تربط في جملة واحدة جملتين فليميتين منفصلتين . ولكن حركة الكاميرا العمودية ، مثل حركتها الأفقية ، لا تستخدم إلا على أساس مبررات فنية كافية . أما إذا أقحمت بدون تمييز فإننا يمكن أن نحس بالدوار عندما تتحرك الكاميرا حركة أفقية دون معنى . كذلك فإن الانحراف البسيط عن الاتجاه المستقيم لحركات الكاميرا الأفقية ، يكون مقبولا إذا استخدم في حرص لتحقيق هدف معين . ذلك أنه لا يؤذي عين المتفرج . ولاشك أن راحة عين المتفرج يمكن اعتبارها معيارا يتم تطبيقه على كل حركات الكاميرا بلا استثناء ، مع العلم بأن الحركة داخل الفيلم أو حركة الفيلم أو حركة الكاميرا تتطلبها تفكير المتفرجين من سياق الفيلم ، وليس باعتبارها حركة تحاول تسليتهم بطرق بهلوانية .

وهناك أيضا لقطة التتبع التي تستفيد من وجود كاميرا على ترولى . وعندما تتحرك الكاميرا إلى الأمام على الترولى ، فإن الأثر الذي نشعر به على الشاشة هو أننا نقتررب من الناس أو الهدف الذي يتجه نحوه الترولى . وتستطيع الكاميرا المتحركة أن تجعل المتفرجين يندفعون إلى إحدى الحجرات لجذب انتباههم إلى بعض

التفاصيل .. أو يمكن لمثل هذه اللقطة أن تتبع ممثلاً في سلسلة معقدة من الحركات وتنتقل معه من غرفة إلى أخرى وهكذا .

وبالإضافة إلى حركات الكاميرا وأوضاعها المتعددة ، هناك المهارة في اختيار زوايا الرؤية وهدف العدسة والمنظر المائل وغير ذلك من عناصر التعبير السينمائي. فمثلاً يمكن استخدام زاوية الرؤية لشرح اللقطة من وجهة نظر السرد الفيلمي ، وعندما تكون هناك حاجة إلى زاوية معيرة ، لأسباب تتعلق بسياق الفيلم فلا بد من ذكرها في السيناريو . أما المبالغة في استخدام الزوايا الشاذة فتجعل المتفرجين أكثر وعياً بعين الكاميرا ، وكاتب السيناريو المتمرس يريد من جمهوره أن ينسى الكاميرا تماماً حتى يتفرغ للاستمتاع بالتجربة التي يقدمها الفيلم . ولذلك يجب أن تكون لديه فكرة عامة عملية عن الأساليب العادية والروتينية التي تتمثل في توجيه الكاميرا على الناس والأشياء في مستوى العين طالما أنه لا يوجد ما يبرر إحداث تأثير خاص عن طريق الزوايا الشاذة .

أما حجم المنظر فيتحدد طبقاً لبعد الكاميرا عن موضوعها مما يؤدي في حد ذاته إلى تأثير معين ، تماماً كما تفعل زاوية الكاميرا . ومثل هذا التأثير المتعلق بحجم الشاشة أو حجم الصورة كما هو محدد بإطار الشاشة يمكن فهمه ببساطة . فنحن عندما نقترّب من الشيء فإننا نبرز العمل الذي يؤديه هذا الشيء ، وإذا ابتعدنا عن الشيء فإننا نحدده بعبارة عامة بالنسبة للمنظر الخلفي وسياق القصة. وإذا كان على كاتب السيناريو أن يلم بزوايا الرؤية ، فإنه يتحتم عليه كذلك أن يكون لديه فهم دقيق لحجم المنظر ، كما يجب عليه أن يذكر حجم كل لقطة في السيناريو . ومن المعروف أن هناك ثلاثة أحجام أساسية للمنظر السينمائي : المنظر الكبير والمنظر المتوسط والمنظر العام . وكل حجم له دلالة الفنية في سياق الفيلم . فالمنظر الكبير يستخدم لإبراز التفاصيل وانفعالات الأفراد ، في حين يمثل المنظر المتوسط الأسلوب العادي في السرد الفيلمي ، أما المنظر العام فيمتدح منظرًا شاملاً أو جماعة من الجماعات أكثر مما يستخدم في إبراز التفاصيل والأفراد .

ويمكن تغيير حجم المنظر لإحدى اللقطات بتغيير موضع الكاميرا بالنسبة للشيء الذي تصوره، أو بتغيير العدسة المستخدمة في الكاميرا ، ذلك أن أي انحراف يحدث نتيجة لتغيير موضع الكاميرا ، يكشف لنا عن أحجام جديدة للمنظر . ويمكن

تغيير حجم المنظر أثناء اللقطة عندما تسير الكاميرا . فالكاميرا ا. ضووعة فوق  
ترولى ، تبدأ بلقطة عامة للحجرة حتى نستطيع أن نلم بكل شيء يتكور منه المنظر .  
ثم تسير الكاميرا عبر الحجرة حتى تقترب جدا من أحد الممثلين وتلك ط له منظراً  
متوسطا ، وبهذا يحول انتباهنا فى حدود ضيقة لنصل إلى قلب الموقف

ومن حيل التسلسل الأكثر تأثيرا فى الكاميرا ، التدرج فى الظهور والاختفاء  
بين المنظر والمنظر الذى يليه . إنه أشبه بالنقطة فى نهاية الجملة . فدما تختفي  
صورة المنظر تدريجيا ، نشعر بأن الحدث قد انتهى أو على الأقل تأجل . وقد يحدث  
ذلك فى ببطء شديد أو بسرعة حسب إيقاع التسلسل . وتستطيع الكاميرا أن تخفى  
المنظر تدريجيا ثم يمكنها أن تظهره تدريجيا فى المشهد الثانى . ويجب ألا يحدث  
اختفاء فى منتصف حركة هامة ، فالاختفاء يجب أن يحتفظ به للحظة التى يريد  
فيها كاتب السيناريو فترة صمت . ومن المعروف أن الاختفاء البطيء جدا عندما  
يتبعه ظهور بطيء جداً قد يهئى المتفرج للشعور بمرور الزمن فى سياق الفيلم،  
كذلك يوحى الاختفاء السريع والظهور السريع بأن زمناً قصيراً قد مضى . وهناك  
أيضا المرح أو التشابك الذى يمزج منظراً فى المنظر الذى يليه . وميزة المرح من  
وجهة نظر السرد الفيلمى هى أنه يربط بقوة بين لقطتين متتابعتين قد لا تتضح  
العلاقة بينهما بدون المرح، كما أنه يجعل المتفرجين يتقبلون مرور الزمن فى السرد  
الفيلمى .

ويضيق بنا المقام فى هذه المعجالة لأن نلم بكل أطراف فن السيناريو فهو علم  
وفن، دراسة وموهبة ، ممارسة عملية وحس فنى ، وله معاهده الخاصة المنتشرة فى  
جميع أنحاء العالم . وأصبح كتابه الكبار على مستوى كبار الأدباء العالميين، بل إنهم  
استطاعوا ابتكار ما يسمى بالأدب السينمائى الذى يحمل فى طياته تقاليد الفكرية  
والفنية الخاصة به .

★ ★ ★



## السينما

السينما من الفنون الحديثة التي أثارت جدلا واسعا سواء بين العاملين في حقلها أو حول تعريفها تعريفا جامعا مانعا . فهي تكاد تجمع بين كل الفنون التي سبقتها من قبل ، ففيها فن القصة ، والدrama، والإخراج ، والتمثيل ، والمؤثرات الصوتية، والضوئية ، والفنون التشكيلية ، والموسيقى ، والرقص ... إلخ . هذا من الناحية الفنية . أما على المستوى الصناعى والتجارى فهي تخضع للممولين والمنتجين والموزعين الذين يرون فى العائد الاقتصادى والريح الكبير أهم هدف لهم . ولهم العذر فى ذلك لأن رأسمالهم خاضع لتقلبات السوق ، ولذلك فهم يريدون إخضاع الفيلم لكل متطلبات السوق . ونظرا لاشتراك أكثر من فريق فى إخراج الفيلم إلى حيز الوجود ابتداء بصاحب القصة وكاتب السيناريو وانتهاء بالموزع وصاحب دار العرض ، فإن كل فريق أصبح ينظر إلى السينما من وجهة نظره الخاصة . فالبعض يعتبرها فنا خالصا لابد أن يخضع لمواصفات الخلق الفنى ، والبعض الآخر يرى فيها صناعة وتجارة على مستوى الأرباح والخسائر ، والمنصرف والعائد ، وهناك مجموعة تعتبرها فنا لابد أن يساير ظروف الإنتاج التجارى ، وهناك مجموعة أخرى تعتقد أن الجانب التجارى والصناعى لابد أن يخضع لحتميات الفن وإلا انتقت صفة الفن عن السينما أساساً ... وهكذا .

وكان التطور السريع المذهل الذى أحرزته السينما سببا فى تصاعد هذا الجدل الواسع . بل إن التطور كان أسرع من أية محاولات لتقنيته فنيا ونقديا . وعلى الرغم من احتواء السينما على كل الفنون التى سبق ذكرها فإنه من الصعب تطبيق معايير هذه الفنون على السينما . وجمهور السينما يدرك بالحنس الفطرى الاختلافات التى تفرق بين السينما وهذه الفنون ، أكثر من اقتناعه بأوجه التشابه فيما بينها . ولعل هذه الاختلافات هى التى احتفظت للسينما باستقلالها كفن

متميز. فهي تستغل أى فن لأهدافها الخاصة بها ، إذ إن هذه الفنون مجرد وسائل لغايات أكثر انتشاراً وشعبية نظراً للجماهيرية الضخمة التي تتمتع بها السينما والتي لم يسبق لأى فن الحصول على مثلها .

فالفيلم الروائى يشبه الرواية والمسحجية في اعتماده على شخصيات وحبكة . ويشبه مخرج الفيلم كاتب الرواية في قدره ، على تغيير المنظر في لحظة من الزمن . لكن المخرج يعبر اننظر دون حاجة إلى تدوير مثل هذا التغيير لأن المتفرج يعي في لحظة واحدة سبب التغيير . أما الروائى الذى يتبع هذا المنهج بنفس السرعة فإن القاريء قد يضل طريقه إذا لم يكن في قسطه الكاملة . وهذا هو السر في عدم شعبية روايات جوزيف كونراد وجون دوس باسوس برغم الدقة الفنية التي كتبت بها. ذلك أنها تحتاج قارئاً من نوعية معينة وإدراك حاد . أما السينما فتوفّر على المتفرج كل هذا الغناء لأن الصور المتتابعة تتعامل مع العين أكثر من تعاملها مع الخيال . هنا تكمن قدرة السينما على التلاعب الحر بقوانين الزمان والمكان ، ذلك التلاعب الذى يمنحها جمالياتها الفنية الخاصة بها . فمن خلال «القطع» يستطيع المخرج أن يختار الصورة التي تتماشى مع السياق الفيلمي الذى وضعه في ذهنه مسبقاً ، وهذا الاختيار لا تحده أية اعتبارات زمانية أو مكانية . ومن ثم يتحول مضمون الفيلم ومادته إلى عالم مادي قائم بذاته وخاضع لأوامر المخرج لتشكيله من جديد . فالمخرج يختار منه المناظر والأصوات التي تخدم فكرته الرئيسية ، ثم يربط صوره بدلالات حسية وانفعالية بحيث يؤدي التتابع بين الصورة والصورة التي تليها إلى خلق معنى أكبر وأشمل مما تحويه كل صورة - على حدة- من مكونات مرئية .

والشيء الغريب أن كثيراً من السينمائيين ما زال يتهيب حتى الآن استخدام كل إمكانات القطع في بناء فيلمه ، وما زال يحاول التوفيق بين وسائل التعبير في المسرح وتلك التي تستخدمها الشاشة ناسياً أن الشخصية الفنية المميزة للفن السينمائي تكمن في فن «القطع» . بل إن الأفلام التي رسخت جماليات السينما وأصبحت من الأعمال الكلاسيكية والعلامات البارزة في الطريق الذي شقته السينما ، اعتمدت أساساً على استخدام الإمكانات اللانهائية التي يقدمها فن القطع أو التوليف أو المونتاج ، مثل فيلم «بوتيمكين» للروسى العظيم س. م. إيزنشتاين ، وفيلم «فوق الاحتمال» للمخرج الأمريكى الرائد د. و. جريفيث ، وغير ذلك من التحف الرائدة

فى مجال صناعة السينما . فعلى الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على هذه الأفلام فإنها ما زالت تتمتع بنفس القوة والحيوية والأصالة الفنية لاحتوائها على الطاقة الانفعالية والإبداع الفكرى الذى يتجلىه القطع .

وعلى الرغم من أن معظم الأفلام التجارية الهزيلة ما زال خاضعا لقيود المسرح التقليدية، فإن هناك أفلاما حازت نجاحاً تجارياً ضخماً بسبب استخدامها الذكى لفن القطع الذى يسعى إلى كل طريقت المتفرجين ليس فقط إلى جمهور الصفوة. ففى أمريكا مثلاً نجح ماك سينيت وتشارلى تشابلن وباستر كيتون فى تقديم الفيلم الشعبى على أسس جمالية باهرة . وكان تشابلن يرى أن الفن العظيم هو الفن الذى يستطيع الوصول إلى أكبر عدد ممكن من المتذوقين . فليس هناك فن للشعب وآخر للصفوة ، فالفن الراقى يستطيع بطبيعته أن يجتاح فى طريقه كل السدود السياسية والاجتماعية والاقتصادية المفتعلة ، بل إن هذا الفن يستطيع أن يتعامل مع الإنسان الناضج والطفل الحدث فى لحظة واحدة وإن اختلفت أصداء التعامل.

وبالإضافة إلى قدرة الفيلم على تحدى قوانين الزمان والمكان ، فإن فى استطاعته تجسيد الواقع بأسلوب لا يتأتى لأى فن آخر . وقد أدرك النقاد هذه الخاصية منذ نشأة فن السينما عندما قال ناقد جريدة «النيويورك تايمز» بعد مشاهدته لأول عرض سينمائى فى عام ١٨٩٦ ، إنه يجمع بين الواقع بأسلوب مذهش وبين المتعة بأسلوب مبهز . وهذه الواقعية الفنية هى التى دفعت بالفيلم بعيداً عن وسائل المسرح وغاياته ، وأصبح الفيلم يملك عالماً خاصاً به . لكن هذا أدى إلى القوالب النمطية التى قيدت أداء الممثلين ، فى حين أن ممثلى المسرح يمتلكون فرصاً أفضل فى إبراز ملكاتهم ، كذلك فإن الملابس والمكياج والأزياء المبهرة بدت مفتعلة إلى حد كبير فى المناظر المقربة واللقطات الكبيرة ، وحلت محل البراعة فى الأداء التمثيلى ، القدرة على خلق شخصية نمطية يشتهر بها الممثل ويقبل عليها الجمهور ، وتكرر من فيلم لآخر .

والخلفية الوصفية فى المسرح عبارة عن ستائر ومناظر توحى بمضمون ما يقدم على المنصة . ولا يحاول أحد خداع الآخرين بأنها شئ غير الستائر والمناظر غير الطبيعية ، لكن أجهزة السينما تستطيع أن تقدم الخلفيات الوصفية كما هى ،

بل إن الممثلين يتحركون أمامها بالفعل مما يجعل المتفرجين ينتقلون إليها بدورهم عندما يشاهدونها على الشاشة. وهذه الواقعية الطبيعية التي لا تبارى في أسلوبها قد منحت الشاشة قوتها المحفوظة في تسجيل الذوق المعاصر وتقديمه للجمهور في أى وقت بعد ذلك . بل إن معظم أفكار الأفلام مستمدة من الحياة المعاصرة وتتعامل معها بطريقة أو بأخرى وهى تعيد تقديم التجارب التي يمر بها المتفرجون في حياتهم اليومية أو تعبر عن آمالهم العريضة في مستقبل أفضل . ولا شك أن الفيلم يصل إلى قمة إبداعه عندما يجمع بين الإلتقان الفني والنجاح الجماهيري ، إذ إن معنى هذا أن الشكل الفني استطاع أن يربط الجمهور العريض بالضمون الفكرى في وحدة عضوية تحول الفيلم إلى قطعة من وجدان الجمهور وتراث الأجيال .

وإذا كان الفيلم يملك القدرة على استحضار الواقع بكل تفاصيله وجزئياته ، فإنه يملك القدرة نفسها على بلوغ أبعد آفاق الخيال كما نجد في أفلام الكارتون التي بلغت قمته في الإبداع الخيالي على يدى وولت ديزنى . فالمتفرج يشاهد بعينه على الشاشة ما قد لا يصل إليه في أحلامه وأوهامه ، فهو يرى بالفعل البساط السحري طائراً محلقاً فوق مدن الشرق القديم ، في حين تدب الحياة في الكائنات التي لم نسمع عنها إلا في الأساطير مثل ميكى ماوس والأقزام السبعة . وتتحرك أمامنا عجائب الطبيعة مثل المعجزة البالغين من العمر ألف عام ، والعمالقة في مواجهة الأقزام ..... إلخ . كذلك فإن المعاني المجردة يمكن أن تتحول إلى شخصيات متجسدة ، والأصوات إلى أشكال ملموسة . وبهذا يمكن للفيلم أن يحيل العجائب إلى وقائع، وأن يسجل الواقع الراهن ويجعل منه جزءاً من الوجدان الإنسانى على مر العصور .

هذه كلها إمكانيات غير محدودة لصياغة الطبيعة وإعادة تشكيلها ، إمكانيات يملكها الفن السينمائى بصرف النظر عن مسألة ما تصوره الكاميرا . أى الأشياء والأحداث والأوضاع التي يختارها الفنان السينمائى، وكيف يتحرك الممثلون وهكذا . إن الفنان السينمائى يختار منظرًا خاصاً يرغب في تصويره. وفى داخل هذا المنظر يستطيع أن يترك أشياء أو يخفيها أو يجعلها بارزة . ومع ذلك لا يتدخل في الواقع لمجرد تغييره ، بل يخضع هذا التغيير لمعايير فنية محددة بحيث تتراوح درجات التغيير بين الحد الأدنى والأقصى حسبما يتطلب الفيلم . إنه يستطيع أن

يزيد حجم الأشياء أو ينقصه، ويستطيع أن يجعل الأشياء الصغيرة أكبر من الأشياء الكبيرة والعكس ، وهو يستطيع أن يصنع الأشياء المنفصلة تماماً فى المكان والزمان بعضها جنب بعض أو وراء بعض أو خلال بعض ، وهو يستطيع أن يلتقط ما هو هام مهما يكن صغيراً أوغير بارز ، وهكذا يجعل الجزء يمثل الكل . وهو يستطيع أن يرقد الشيء المستقيم ويقيم الراقذ، ويستطيع أن يحرك الساكن ويوقف المتحرك . إنه يحذف مناطق بأكملها من الإدراك الحسى ومن ثم يبرز مناطق أخرى إلى أعلى درجة ويجعلها بعبقريته تحل مكان تلك التى فقدت . إنه يستطيع أن يجعل الأيكم الصامت يتكلم ومن ثم يغير مجال الصوت .

ويوضح رودولف أرنهيلم فى كتابه «فن الفيلم» أن الفنان السينمائى يعرض العالم لاكما يبدو موضوعياً فحسب بل ذاتياً أيضاً . إنه يخلق عوالم راقصة جديدة يستطيع فيها مضاعفة الأشياء ويدير حركاتها وأفعائها إلى الوراء ويشوهها، يؤخرها أو يجعلها . إنه يبرز إلى الوجود عوالم سحرية حيث تختفى قوة الجاذبية وتحرك القوى الغريبة الأشياء غير المتحركة وتعود الأشياء المكسورة سليمة . إنه ينشئ قناطر رمزية بين الأحداث والأشياء ، بين المواقف والشخصيات التى لم يكن بينها صلة فى الواقع . إنه يدخل فى تكوين الطبيعة أشباحاً مرتجفة مفككة الأجسام وأماكن ملموسة . إنه يوقف تقدم العالم والأشياء ويغيرها إلى حجارة . إنه يبعث نسيم الحياة فى الحجر ويمنحه الحركة ، إنه يخلق من المكان غير المنظم وغير المحدد صوراً جميلة الشكل عميقة الدلالة ذاتية ومعقدة مثلما يحدث فى الفن التشكيلى .

ولابد من الاعتراف بأن أكثر مخرجى الأفلام لا يستخدمون الوسائل الفنية التى فى متناولهم بكثير من الجدية . إنهم لا ينتجون أعمالاً فنية وإنما يروون للناس قصصاً ، فهم والمتفرجون لا يعمون بالشكل بل المضمون . ويرغم هذا فهناك الكثير من الأمثلة تظهر أن الفيلم قادر على أشياء أفضل . وربما كانت لا توجد أعمال فنية من الدرجة الأولى كاملة منسقة على درجة عالية من الصقل . فإن الفن السينمائى لا يزال صغيراً جداً لم يصل إلى ذلك بعد ، إنه لا يزال إلى حد كبير فى المرحلة التجريبية ، ومع ذلك فهناك عدد كاف من الأفلام يظهر الفن الناضج الأصل مما يوضح ما يمكن عمله وما يزال فى بطن الغيب ولم يتكشف بعد .

★ ★ ★



## العمارة

ولد فن العمارة فى اللحظة التى بدأ فيها الإنسان يفكر فى إقامة ملجأ يأوى إليه ويحميه من عناصر الطبيعة ، لكنه بالطبع كان فى صورة بدائية تتناسب العصور الأولى للفن البدائي بصفة عامة . وكان المصريون القدماء كمادتهم روادا فى تحويل العمارة من المحاولات الساذجة التى شهدها العصر الحجري الأخير وتمثلت فى أحجار قائمة أو متحاذية ، وضع فوقها حجر ضخيم مسطح أملس من أسفل وعلى وجهه الخشن من أعلى ، فقد كان الفراغة أول من جعل العمارة فنا له وظيفة دينية أيضاً ، وذلك عندما أقاموا المصطبة فى الدولة القديمة ، وهى بناء ضخم تميل جدرانه الأربعة إلى الداخل وبه سرداب طويل يوصل إلى غرف تحت الأرض يوضع فيها تابوت المتوفى ، وتمثيله، وتقدم فيها القرابين . وقد اشتهرت منطقة سقارة بهذا النوع من العمارة المبكرة .

وفى الأسرة الثالثة أقام أمحنتب هرم سقارة المدرج محاطا بمجموعة من المباني الرائعة من الحجر الجيري، وذات أعمدة مضلعة . وفى الأسرة الرابعة أقيم الهرم الأكبر ليكون مقبرة للملك خوفو فى صحراء الجيزة. وتمت تغطيته بأحجار بيضاء مصقولة . أما من الداخل فالسراديب الصاعدة والهابطة كانت بهدف تضليل اللصوص ، وهناك سرداب واحد صاعد إلى غرفة الدفن التى تحتوى تابوت الملك ، وبنى فوقها خمس غرف لتخفيف الضغط . ويعد الهرم معجزة معمارية ما زال العلماء والمهندسون والخبراء يحاولون كشف أسرارها حتى الآن . وما ينطبق على هرم خوفو ينطبق - إلى حد ما - على هرمى خفرع ومنقرع، وخاصة أن معبد الوادى للهرم الثانى يعد بمثابة ثورة مبكرة فى التطور المعماري لاستخدام التغطية الأفقية ، بالأحجار ، واستعمال الأحجار الضخمة فى إقامة الأكتاف والسقف، وعلى الرغم من ضخامتها فقد نحتت بمنتهى النعومة ، وتمت تغطية الأرضية بالمرمر ، فى

حين يدخل الضوء من فتحات ضيقة من الرواق الرئيسى الذى يقع فوق الأروقة الجانبية وكان هذا المعبد الفرعونى مدرسة فى المعمار تركت بصماتها على العمارة الإغريقية والرومانية ثم المسيحية .

وبعد حوالى قرن بنى معبد ساهورع بأبوصير الذى ابتكرت فيه الأعمدة الرشيقة بدلا من الأكتاف ، وتجلى فن العمارة عندما استوحى الفنان أشكال النخيل التى تملأ الوادى فى نحت الأعمدة ، بالإضافة إلى الزخارف الجدارية الملونة التى لم نجدها فى معبد خفرع من قبل . وكانت هذه التطورات الجمالية تمهيدا للعمارة فى الدولة الوسطى والحديثة . فلم يعد النبلاء يدفنون بجوار الملك ، بل أقاموا مدافنهم ومعابدهم الخاصة فى الهضبة على طول النهر ، وتمثل هذا بصفة خاصة فى وادى الملوك الذى اعتبر معجزة فرعونية جديدة فى فن المعمار . فقد حفرت غرف الدفن فى أماكن سحيقة فى الصخور تبعد حوالى ١٤٠ مترا من سطح الأرض. فى حين انفصلت المعابد الجنائزية عن المقابر وأقيمت فى الجهة الشرقية من الهضبة على نفس محور المقابر حتى تسهل الصلة بين المقبرة والمعبد .

ومن أروع هذه المعابد معبد الملكة حتشبسوت المعروف باسم الدير البحرى، وأقيم على ثلاثة مستويات فوق أعمدة ، واتصلت المستويات بالهضبة الغربية التى نحت فيها حرم المعبد مما أوجد نوعا من الوحدة الجمالية بين الموقع الطبيعى والتصميم المعمارى . أما الأعمدة فهى كتل مستطيلة أو مشطوفة ، وتيجانها على هيئة زهرة اللوتس أو البردى . ويمتزج النحت مع العمارة فى تماثيل أبى الهول التى تحرس الطريق ، فقد صممت على أنها كتل معمارية . وهذا ينطبق أيضا على النحت البارز الذى يغطى الجدران .

أما معبد أبو سمبل الذى أنشأه رمسيس الثانى فقد كان معجزة فى كل من النحت والعمارة ، إذ لم يتم فيه أى بناء، بل نحت فى الجبل ، وحتى التماثيل والأعمدة كانت قطعة واحدة منحوتة فى الجبل . وفى واجهة المعبد أربعة تماثيل ضخمة لرمسيس الثانى جالسا على كرسيه ويصل ارتفاعها إلى عشرين مترا . ونفس الاتجاه نجده فى معابد إدفو والكرنك والأقصر وإن كانت تعتمد على العمارة أكثر من النحت . فالواجهة كتلة هائلة من البناء جدرانها مائلة إلى الداخل ، والسطح لا يقطعه إلا فتحة المدخل ، وأربع قنوات لوضع الأعلام ، ومن الداخل فناء محاط

بسقيفة محمولة على أعمدة ، وخلفها بهو الأعمدة المسقوف الذى يقع خلفه قدس الأقداس . وقد أضيف فى معبد الكرنك صفان رئيسيان من الأعمدة أعلى من الصفوف الجانبية فى بهو الأعمدة ، واستخدم الجدار الواقع بين المستوى العالى والمستوى المنخفض فى عمل نوافذ حجرية تملأ المكان بالضوء الخافت الغامض .

وإذا قارنا العمارة السومرية بالعمارة المصرية فإنها تبدو هزيلة وخاصة أن السومريين كانوا فقراء فى مواد البناء وعلى رأسها الحجر ، وهذا واضح فى المعبد الصغير الذى أقيم لآلهة الأمومة بالقرب من أور ، على منصة متسعة، وبني من الطوب وغطيت الفتحات بعقود من الخشب المغلف بالنحاس ، وكان السلم الحجرى يؤدى إلى باب على جانبيه تماثيل الأسود ، وعلى جانبيه جدران المدخل أفاريز من الحيوانات والطيور . وهو الاتجاه الذى استمر فى فن العمارة البابلية والأشورية والفارسية . وكانت الأبراج المكونة من طبقات والتابعة لمبانى المعبد من أهم الإنجازات السومرية التى لم تعرفها العمارة المصرية .

أما العمارة الإغريقية فقد تأثرت بالفتوحات الإغريقية التى نقلت إليها أساليب العمارة من مصر وآسيا ، لكنها توسعت إلى إنشاء المسارح والملاعب الرياضية والمدن الكاملة . وانتقلت معظم ملامح العمارة الإغريقية إلى العمارة الرومانية مع ازدهار الإمبراطورية الرومانية . ولم تقتصر العمارة على الجوانب الدينية للحياة بل امتدت لتشمل كل النواحي الدنيوية ؛ واستخدمت كل الخامات الممكنة، مثل الخشب والحجر والرخام والصلصال والطوب والخرسانة ثم التكبسة بالحجر أو بالرخام أو بالجبص . وقد أمكن التغلب على مشكلة تغطية مكان متسع بدون استخدام الأعمدة ، عن طريق استعمال القبو البرميلى المرتكز على الحوائط الجانبية التى تتميز بالسبك والأكتاف الساندة. كما استخدم القبو المتقاطع الذى يبدو خفيفاً ويترك فراغاً لعمل نوافذ ، فى حين أن مركز الثقل يقع على نقط الارتكاز التى يمكن تقويتها باستعمال أكتاف لحملها . وكان هدف فن العمارة الرومانية تأكيد خطوط الجمال ومظاهر القوة التى تجسدها زخارف المباني ذات البروز الشديد .

والمعبد الروماني يبرز تأثره الشديد بالمعبد الإغريقى وإن اختلف عنه فى القاعدة المرتفعة ذات الكورنيش البارز ، ومجموعة الدرج التى تتقدم المبنى ،

وضخامة البناء التي توحى بالرهبة ، وصفوف الأعمدة التي أصبحت ملتصقة بقدرس المعبد من الجوانب والخلف . كما أقام الرومان بعض المعابد ذات الجدران المستدير الذي لا توجد به أية فتحة سوى البوابة ، وأقيم فوقه قبة منخفضة، وقبل المدخل أقيمت سقيفة على الأسلوب الإغريقي . وفي قمة القبة طاقة لإضاءة المكان، ومن الداخل غلفت الجدران بالرخام الفاخر، وزخرفت القبة بزخارف رومانية بعثة تعرف باسم الزخارف الصندوقية التي تعتمد على المربعات المتداخلة . وأقيمت القبة على أضلاع تتقارب في اتجاه قمته . وأشهر مثل على هذا النوع من المعابد معبد البانثيون .

ومن أشهر المباني العامة ساحة الإمبراطور تراجان التي ترتبط فيها جميع المباني في وحدة متكاملة ، مع تمهيد التلال المحيطة بها لإعطائها الخلفية الفراغية اللازمة . وفوق مدخل الساحة أقيم قوس كبير يؤدي إلى الفناء الذي تحيط به سقيفة من جهات ثلاث ، ثم البازيليكا التي يجلس فيها القاضى للحكم بين الناس، وعلى جانبي الفناء من الخارج أجنحة أقيمت فيها الحوانيت . أما أماكن التسلية مثل السيرك والمسرح وحلبة المصارعين فقد برع المهندس المعماري الروماني في تهيئتها بكل وسائل الراحة يتجلى هذا في الكولوزيام الذي أقيم في روما في القرن الأول بعد الميلاد، والذي خصص للتسلية ويتسع لخمس مائة ألفاً من المشاهدين، وقد حفر في غرف متصلة بدهاليز تحت أرضية الملعب لوضع حيوانات الألعاب ووحوش العروض فيها . وفي بداية عصر المسيحية كان يسجن فيها ويعذب كل من آمن بالدين الجديد. وقد تكون الكولوزيام من الخارج من ثلاثة أدوار محمولة على أعمدة مريوطة إلى بعضها بعضاً ببيوتك ذات عقود نصف دائرية أوحث بكثير من الجلال والفضامة والرهبة .

ومن أشهر أماكن التسلية العامة حمامات كاراكالا في روما أيضاً . فهي مبنى عام قسم من الداخل إلى أقسام تحتوي على لوازيم الاستحمام مثل خلع الملابس والتدليك والألعاب الرياضية والاستحمام . ومكتبة وغرف للمحاضرات . أما الحمام نفسه فيتوسط هذه الأقسام ، وينقسم بدوره إلى جزء للحمام البارد ، وآخر للمياه الدافئة ، وثالث للماء الساخن . وقد أحيط المبنى بحديقة زادت جمالاً بأشجارها الباسقة وتمائيلها المتقنة التي تمثل أبطال الرياضة الرومانية بفروعها المختلفة .

أما العمارة الهندية فقد اعتمدت في بدايتها على الخشب، لكن منذ عصر أشوكا العظيم في القرن الثالث بعد الميلاد تجلّى استخدام الحجر في القصور والنصب التذكارية والمعابد البوذية والبراهمانية . وقد نحتت المعابد البوذية في الصخر، وكانت المنصة الرئيسية قائمة على دعائم مربعة أو مئمنة لها تيجان وفي وسط المحراب أقيم تمثال الإله المبود . أما المعابد البراهمانية فقد أقيمت على شكل مكعب فوقه هرم مدرج زينت درجاته بنحت بارز.

وبالنسبة للمعابد الصينية فلم نر منها شيئاً لأنها بنيت أساساً من الخشب ولذلك لم تستطع مقاومة الحريق أو اختبار الزمن بصفة عامة . بالإضافة إلى استخدام البلاط في تغطية السقوف مما زاد من ثقلها على الدعائم الخشبية . وكل ما نعرفه عن المعابد الصينية جاء من كتابات الصينيين أنفسهم ومن الطرز التي مازالت شائعة حتى الآن . أما المباني البوذية التي عرفت باسم الباجودا فكانت تشبه المنارة الفليضة ذات الأدوار المتعددة التي ينقص حجمها كلما ارتفعت ، ومن الواضح أن الباجودا كانت تشكل جزءاً من مجموعة المعابد التي انتشرت في الصين وفي البلاد المحيطة بها . أما القصور الصينية فكانت تنهض على أعمدة من البرونز ، وجدران مزينة بالصور والمنسوجات الحريرية والسجاجيد الفاخرة . وكانت هائلة الاتساع ومع ذلك كان سقفها مزدوجاً : المستوى الأعلى ينهض على أعمدة داخلية لا ترى من الخارج ، في حين غلف السقف الداخلي ببلاطات ملتصقة بالموثة . كل هذا مغطى بالنحت الزخرفي والألوان المبهرة مثل الذهبي والأحمر البرتقالي .

وقد تأثرت العمارة اليابانية بالصينية إلى حد كبير ، لكن الفنان الياباني كان أكثر دقة في معالجة التفاصيل المعمارية والزخارف ، وأكثر أناقة وحساسية للألوان والخطوط . وكانت الأعمدة الخشبية من السمك بحيث تحمل السقف الثقيل بما عليه من بلاطات مثبتة . وقد شيدت أغلب المعابد البوذية والأديرة من الخشب ، وغلب عليها اللون الأحمر البرتقالي الساطع ، وتتجمع المباني حول محور يمتد من المدخل الرئيسي في السور المحيط بها إلى البهو الذهبي حيث قدس الأقداس . وتقع الباجودا في كل جانب من جوانب المحور للتوازن المعماري الشامل والإيعاء بالجمال والبهاء في حين يقع تمثال بوذا الذهبي فوق مصطبة مرتفعة ، وفوقه أستار تعلق عليها الآلات الموسيقية .

وعندما أصبحت المسيحية الدين الرسمي للدولة فى عصر الإمبراطور قسطنطين فى أواخر القرن الرابع اهتم الفنانون المعماريون بإقامة أماكن للعبادة التى كانت تمارس من قبل فى الكهوف والسراديب. ومن المتوقع أن يستوحى المعماري المبانى الموجودة بالفعل ، فأصبحت البازيليكا التى كانت فى بدايتها عبارة عن مستطيل يدخل المصلون من الضلع الصغير من ثلاثة أبواب تقع فى نهاية سقيفة المدخل المحمولة على أعمدة . وتحيط بالفناء الداخلى سقيفة ذات صف واحد من الأعمدة ، وفى نهايته مدخل البازيليكا المقسمة إلى ثلاثة أروقة عن طريق الأعمدة. وفى الصدر مصطبة عليها مقعد رئيس الأساقفة الذى يشغله فى المناسبات الدينية والسقف مصنوع من الخشب على هيئة جمالون . ومن أشهر الكنائس البازيليكية كنيسة القديس بطرس فى روما فى عام ٣٢٦ وكنيسة القديس بولس أيضا .

أما العمارة البيزنطية فقد تجلت فى كنيسة آيا صوفيا التى أقامها الإمبراطور جاستينيان فى القرن الرابع الميلادى . وبدأت الكنيسة من الخارج كتلة متماسكة فوقها قبة شاملة وحولها قباب نصفية منخفضة . ومن الداخل قسمت إلى رواق أوسط محاط بأروقة جانبية محددة بأعمدة جرانيتية ذات ألوان حمراء وخضراء ، وتمت تغطية الجدران بالمرمر ، وتغطي بطن القباب بالفريسكاء المتألثة مما يثير الإحساس بالبهاء والانبهار وخاصة أن قطر القبة الكبيرة ٣١ متراً وارتفاعها ٥٦ متراً .

وفى مصر بدأ الفنان المعماري القبطى فى إقامة الكنائس بعد أن أصبحت المسيحية ديناً رسمياً ، ولم يكن هناك نموذج يبنى على هيئته سوى المعبد المصرى القديم الذى يشبه إلى حد كبير الكنيسة البازيليكية فى أوروبا . لكن الكنيسة القبطية تفصل الهيكل عن المقدمة والجناحين بحجاب من الخشب نحتت الفنان بحيث يجمع بين الخطوط الهندسية وصور الرسل والقديسين التى رسمت أيضا داخل القباب المغطاة بالجص . ولم يكن هناك إسراف فى الزخرفة والنحت ، بل كانت الزخرفة الرئيسية فى حجاب الهيكل وفى تيجان الأعمدة ذات الأشكال النباتية ويبدو أن الفنان القبطى كان متأثراً فى عقله الباطن بالاضطهاد السابق للمسيحية فجعل النوافذ صغيرة ومرتفعة بحيث لا يرى أحد ما يدور داخل الكنيسة .

أما العمارة الإسلامية فكانت تتميز بوحدة تشكيلية عامة ميزت أي بناء أقيم في ظل الحضارة الإسلامية التي انتشرت مع الاتساع الهائل للعالم العربي . لكن هذه الوحدة المعمارية لم تصل إلى حد النمطية، بل بلورت الطرز التي تتميز بها الأقطار الإسلامية المختلفة على مر عصورها .

فالطرز الأموي تأثر بأساليب العمارة في الشام ، وهي الأساليب التي انتقلت بعد ذلك إلى شمال أفريقيا والأندلس . وكانت عناصرها قريبة من الطبيعة واستخدمت الأعمدة البيزنطية مع تغطية الجدران بالرخام أو الفسيفساء أو بالصور الجدارية كما نجد في الجامع الأموي في دمشق الذي بناه الوليد بن عبد الملك مكان كنيسة القديس يوحنا ، وبالنسبة للطرز العباسي فقد سيطرت الأساليب العراقية في عصر ما قبل الإسلام بحيث اختفت الأعمدة وحلت محلها الدعائم والأكتاف، كما حل الطوب الآجر محل الحجر ، وغطيت الجدران بزخارف جصية ابتعدت تدريجياً عن تقليد الطبيعة حتى انقطعت صلتها بها تماماً .

أما الطراز الفاطمي فقد تميز بالإسراف في رسم الإنسان والحيوان والطير والنبات وخاصة الورقة النباتية التي تكررت في صورهم وزخارفهم لدرجة أنها عرفت باسم الورقة الفاطمية . وتم المزج بين العناصر المعمارية العباسية بحيث استعملت الأكتاف التي غطيت بالزخارف النباتية الخطية كما أقيمت القباب فوق الأضرحة بعد أن كانت تقام فوق المحراب في المسجد . ومن أهم المنشآت : الجامع الأزهر وجامع الحاكم وجامع الأقمر وأبواب سور القاهرة . أما الممالك فقد جعلوا من مصر متحفا ضخماً للمساجد التي بلغت قمة الفن المعماري الذي تمثل في أساليب استخدام الرخام الملون والفسيفساء والمقرنصات والمآذن العالية الرشيقة مثلما نجد في مسجد السلطان حسن ومجموعة قلاوون وجامع الظاهر ببيرس والمؤيد .

أما في العصور الوسطى في أوروبا فقد تميزت العمارة القوطية بالعلاقة العضوية بين المبنى والمعنى ، بحيث كان كل عقد أو فراغ أو حلية له وظيفة معمارية ومعنى جمالي . وهذه المعاني الجمالية كانت دينية في معظم الأحوال، وذلك من خلال الأعمدة الرشيقة ، والأبراج العالية، والأقبية المتقاطعة المدببة في السقف التي توحى بأحاسيس الرهبة الروحية والسمو الديني . لكن لم تكن هناك صور

جدارية بسبب النوافذ الكثيرة والكبيرة والفتحات والزخارف البارزة التي شغلت معظم المسطحات الجدارية .

وفي عصر النهضة استوحى الفنانون استخدام الأعمدة من العمارة الرومانية لكنهم استخدموا القباب بدلا من الأبراج العالية المديبة ، مع تغطية الأبواب والنوافذ بنحت بارز لاقت للنظر ، والتصوير على الجص اللين . وكان رائد عصر النهضة في فن العمارة الفلورنسي برونلسكي ( ١٣٧٧ - ١٤٤٦ ) الذي بنى قبة كنيسة فلورنسا التي بلغ ارتفاعها نحو مئة متر . ومن فلورنسا انتقلت العمارة إلى روما حيث وضع برامنتي ( ١٤٤٤ - ١٥١٤ ) تصميم كنيسة القديس بطرس في روما وأشرف على بنائها ، أما تصميم القبة فقد وضعه مايكل أنجلو . وإذا كانت روما وفلورنسا قد تأثرتا بالعمارة الرومانية فإن البندقية حافظت على الطراز القوطي إلى حد بعيد كما نجد في قصر الدوقات الذي يجمع بين العقود المديبة والعقود النصف الدائرية .

وبمرور الزمن انتقلت العمارة إلى عصر الباروك الذي بلغ قمته في القرن السابع عشر حين بالغ الفنانون في استخدام الزخارف والمنحنيات في الخطوط ومجموعات الزهور والأكاليل والأشكال الأدمية . وكان برنيني الإيطالي ( ١٥٩٨ - ١٦٨٠ ) من أشهر رواد فن الباروك الذي تطور في القرن الثامن عشر إلى طراز الركوكو الذي تطرف إلى استعمال المنحنيات والأكاليل والأصداف إلى درجة جعلت الناس يسمون هذه المبالغة الزخرفية المتزايدة بحيث صرخوا النظر تماما عن هذا التصنع والتكلف بمجيء القرن التاسع عشر وعادوا إلى الطراز الكلاسيكي كما يتمثل في العمارة الرومانية .

أما في دول أوروبا الأخرى مثل فرنسا وألمانيا وأسبانيا وإنجلترا فقد ساد الفن القوطي إلى حد كبير . فلم تعرف فرنسا طراز النهضة إلا في القرن السابع عشر ، وظهر في القصور التي أنشئت في الريف والضواحي ، وكان قصر اللوفر يمثل مرحلة انتقال جمعت الطراز القوطي بطراز النهضة الواحد حديثا في القرن السادس عشر حين استمر بناؤه قرنا ونصف قرن ابتداء من عام ١٥٤٦ . ولم تعرف ألمانيا طراز النهضة إلا في أوائل القرن السابع عشر وإن ظل الفن القوطي يفرض سيطرته . وسارت إنجلترا في نفس الاتجاه ، لكن أسبانيا تأثرت بالطراز العربي الأندلسي الذي ساد فيها .

وبحلول العصر الحديث فقدت العمارة شخصيتها الموحدة والمتميزة، وابتدأ الاتجاه العملى الوظيفى فى السيطرة عليها . فقد جرف إيقاع العصر اللاهث فى طريقه كل الزخارف والتفاصيل التى تحتاج إلى التأنى والصبر ، ومع بداية القرن العشرين ظهرت نظريات جديدة فى العمارة تهدف إلى إخضاع الشكل الجمالى لوظيفة البناء واستعماله . وكان المعماريون الأمريكيون من رواد هذه النظريات العملية من أمثال سوليفان وتلميذه فرانك لويد رايت ، وامتد هذا الاتجاه الأمريكى إلى أوروبا فتميزت العمارة بالبساطة الهندسية والخطوط الممتدة المستقيمة ، مع محاولة التوفيق بين الشكل الفنى الجميل وضرورات الوظيفة العملية واحتياجات الإنتاج الصناعى . وأثر كل هذا على استخدامات السقوف والفتحات والأعمدة والأكتاف ، وعلى علاقات الأحجام بالفراغات بحيث لا تقضى الوظيفة النفعية على الشكل الجمالى .

وكان من الطبيعى أن تساهم التكنولوجيا الحديثة فى تطور العمارة التى استخدمت خامات ومواد لم تستخدم من قبل، مثل الصلب والحديد المطاوع والنحاس، كذلك حل الزجاج محل الجدران السميكة فى الواجهات وفى توزيع الفراغات الداخلية بحيث منح المباني نوعاً من الشفافية المريحة للعين والتى تمنح الضوء فرصة للانتشار العام داخل المبنى، وسيطر هذا الأسلوب على المباني العامة والرسمية ، والمستشفيات ، والمدارس والمسارح، ودور العبادة ، والمعارض ، والمصارف، والمصانع والمدن العمالية .

ولكى لا يتحول هذا التنوع الشديد إلى فوضى شاملة فى مجال العمارة الحديثة أصدرت الإدارات الحكومية فى كل بلاد الحضارة المعاصرة التشريعات والقوانين التى تحافظ على الذوق العام والشكل الجمالى للمباني من حيث تحديد الارتفاع ، أو الطلاء ، أو البروز فى أجزاء المبنى أو المساحة التى تحدد العلاقة بين الحجم والفراغ ، أو التناسق بين مباني الحى الواحد، وتقسيم شوارع الحى ... إلخ . وإذا كانت العمارة الحديثة لا تعتمد على الزخارف والمنحنيات والنحت فى إبراز الجانب الجمالى ، فإنها يمكن أن تستغل التماثيل أو الصور الجدارية التى تشغل الفراغات المناسبة ، وبذلك يمكن أن يساهم النحت والتصوير فى المجال المعماري

بأسلوب جديد بدلا من التصوير التقليدي أو التحت البارز والغائر في الجدران . ولا شك أن تاريخ فن العمارة يسجل لنا كل المراحل التي مرت بها الحضارة البشرية ، فقد استطاع هذا الفن العريق أن يبلور الجانب الجمالى والنفعى لهذه المراحل بحيث تحول إلى مرآة تمكس لنا جهود الإنسان وإنجازاته في هذا المجال على مر العصور .

★ ★ ★

## الفن الشعبى (الفولكلور)

لم يعرف اصطلاح الفولكلور أو الفن الشعبى إلا فى منتصف القرن التاسع عشر، إذ إنه حتى ذلك الوقت كان كل ما يتعلق بالفولكلور ينضوى تحت لواء الدراسات الأثرية التى تبحث فى مخلفات الماضى بصرف النظر عن الامتداد الحى لها فى الحاضر . وجاء وج. تومس ليبتكر اصطلاح «فولكلور» لكى يبدأ به عهداً جديداً فى دراسات الفنون الشعبية بعيداً عن مجال الآثار التقليدية ، وشاع استخدام الاصطلاح فى كل اللغات الحديثة . لكن معناه فى الواقع اختلف من بلد إلى آخر . ففى فرنسا واسكتلندنيا على وجه الخصوص احتوى الفولكلور كل الأمور التى مازالت تحتفظ بالطابع التقليدى للبلاد مثل أشكال العمارة ، وأساليب الزراعة ، وطرق النسيج وغير ذلك من ملامح الثقافة المادية التى ترتبط عادة بعلم الأنثروبولوجيا الذى يبحث فى الأجناس والمعادن وتطورها مع الزمن . أما فى إنجلترا فارتبط مفهوم الفولكلور بكل التقاليد المنقولة شفاهة أو كتابة مع توالى الأجيال ، وبوسائل التعبير الجمالية التلقائية التى ابتكرها الوجدان الإنسانى بدون وعى علمى محدد . وحتى فى هذه الحالة كان الفولكلور يقترب كثيراً من الأنثروبولوجيا سواء فى الموضوع أم فى المنهج .

وفى منتصف الطريق بين الدراسات الأنثروبولوجية البحتة والدراسات الفولكلورية بمفهومها الحديث تقع أنشطة شعبية كثيرة مثل الأعياد ، والموائد ، والاحتفالات القومية، والمهرجانات والرقصات والمسرحيات الشعبية . وكل هذه الاحتفالات تحتوى على كم ملحوظ من وسائل التعبير الجمالى التقليدى ، منها ما يظهر على هيئة حكايات وحواديت ، وأحاديث زاخرة بالحكم والتعاليم ، وأغان تبلور آلام الشعب وآماله . ونفس المنهج ينطبق على الصور الرمزية والجدارية مثل تلك التى خلفتها قبائل النافاهو من الماضى السحيق ، فهذه كلها تشكل جزءاً من الفولكلور

القبلى الذى لا يمكن أن تغطيه الدراسات الأثرية من كل جوانبه . كذلك فإن نصوص الدراما الشعبية التقليدية تنتمى تماماً إلى الفولكلور . بل إن بعض دارسى الفولكلور يربط أساليب الأداء المسرحى التقليدى بالفولكلور على أساس أنها التقاليد التى انتقلت إلينا من عصر شكسبير عبر أجيال الممثلين المتتابعة .

وعلى المستوى الشعبى نجد أن الفولكلور يتسع ليشمل كل الأساطير المحلية والإقليمية ، والخرافات والخزعات ، والحكم والأمثال الشعبية ، والأغاني والفوازير والأحاجى وغير ذلك من العناصر التى تشكل جزءاً لا يستهان به فى الشخصية القومية . ذلك أن دراستها لا تقتصر على إبراز أوجه الطرافة والإثارة فيها ، بل تمتد لتشمل السلوك الواعى واللاواعى للأفراد فى بقعة جغرافية محددة ومرحلة تاريخية معينة .

ولا شك أن الخاصية الأساسية المميزة للفن الشعبى تكمن فى جانبته التقليدى والرتيب ، ذلك أن سرعة التغيير والتطور قد تلمس ملامحه الثابتة . والتقليديون الذين يعيشون حياة رتيبة محافظة على القديم ، ويرفضون كل محاولات التجديد والتغيير ، يشكلون مادة خصبة للدراسات الفولكلورية . فهم يعتقدون عن إيمان مبدأ : «من فات قديمه تاه» ، ولذلك يشكل القديم القوة المحركة لفكرهم وسلوكهم ، ويمارس سلطانه عليهم دون أدنى مقاومة أو اعتراض أو جدل ، لأن قدمه - فى نظرهم - هو قيمته الحقيقية التى لا يمكن التخلي عنها . فعلى الرغم من انتشار المناهج العلمية والتكنولوجية فى عالم اليوم ، فإن مناهج التفكير التقليدى القديم مازالت تسود معظم المناطق المتخلفة حيث يعتمد التنوُّ بالطقس على الحكم والأمثال القديمة ، وحيث تعالج الأمراض «بالوصفات» البلدية التى انتقلت من خلال المعاجز . أما المستشفيات فلا يذهب إليها إلا الذى على وشك الموت ، كذلك تتم زراعة المحاصيل طبقاً لتحركات ضوء القمر وظلاله وليس بناء على ما جاء فى النشرات الزراعية العلمية . وغالباً ما يفضل ساكنو هذه المناطق الأغاني والحواديت والأساطير القديمة على كل التحولات الجديدة فى هذا المجال .

ولا يعنى هذا أن دراسات الفولكلور تقتصر على المناطق المتخلفة من العالم ، فهى دراسات تشمل السلوك الإنسانى بصفة عامة ، ومدى تأثيره برواسب الماضى سواء على مستوى الوعى أو اللاوعى . لكننا نستشهد بالمناطق المتخلفة لكى نظهر

إلى أى مدى يشكل الماضى التقليدى مكونات الواقع المعاش فعلا، مع العلم بأن هذا الماضى التقليدى يمارس نفوذه على كل شعوب العالم وإن اختلفت درجاته باختلاف موقعها من خريطة الحضارة المعاصرة .

ومنذ نهاية القرن الثامن عشر بدأت الدراسات الفولكلورية تلقى اهتماماً من أتباع المذهب الإنسانى (الهيومانزم) ، وهو المذهب الفلسفى الذى يأخذ الإنسان بعلاته، بخيره وشره ويكل متناقضاته التى تتراوح بين العقلانية العلمية والشطحات الخرافية . وكان الحافز وراء هذا الاهتمام المتزايد قد انطلق من نشر كتاب ييرسى «رفات الشعر الإنجليزى القديم» فى عام ١٧٦٥ الذى أدى إلى جمع الأغانى الشعبية عبر أوروبا كلها، ثم فى الولايات المتحدة ، مع محاولات مرموقة للتظير فيما يتصل بأصول وجذور الأغانى الفولكلورية ذاتها، ودراستها كنشاط إنسانى له دلالات معينة. ويحكم أن الأغنية شكل من أشكال التسلية الجذابة، ومرتبطة بتجمعات الاحتفالات والمهرجانات الشعبية، أو على الأقل باللقاءات الاجتماعية التقليدية، فإن هذه الخاصية ساعدت الأغنية الشعبية على التغلغل فى وجدان الجماهير على أوسع نطاق ، لأنها تشعر الفرد بانتمائه الطبيعى والمحيب إلى الجماعة ككل .

وبالإضافة إلى ذلك فإن الدارسين الرومانسيين اعتبروا الموال الشعبى من الجذور الراسخة المتأصلة فى تربة الوطن ، وله قدرة فائقة على إمتاع الرجل العادى والمثقف المتحذلق فى الوقت نفسه ، ومن ثم فقد شكل الموال جسراً طبيعياً بين الأديب أو محب الأدب وبين جمهوره الشعب التى تمثل المستهلك الحقيقى لإنتاج الأديب . وهذا يعنى أن الأغنية الشعبية قد حملت على عاتقها مساعدة الإنسان العادى على تذوق وفهم الأفكار والتطورات الشعرية التى ترسخت عبر العصور والقرون من خلال الممارسة التقليدية الناجحة . وإذا كان الدارسون قد تخلوا فيما بعد عن هذا الاتجاه الرومانسى ، إلا أنهم واصلوا جمع الأغانى الشعبية بهدف إجراء أبحاث علمية مبتكرة عليها لتحليلها وتقويمها ..

وسرعان ما تفرعت الدراسات الفولكلورية إلى فروع متعددة ، فرع يدرس الأغانى والمواويل الشعبية ، وفرع يتخصص فى دراسة الملاحم والحواديت الشعبية، وآخر يدرس الأزياء والمظاهر الاجتماعية وفرع رابع يقوم بالمتقدرات الشعبية والخرافات المتوارثة ... إلخ . ولعل دراسة الملاحم والحواديت الشعبية كانت فى

طلبية الأبحاث الفولكلورية منذ القرن الماضي بحكم انتشار هذه الملاحم والحواديت على مستوى العالم كله بحيث لا يخلو منها أى تراث ، وفى الوقت نفسه فهى تعكس معتقدات الشعوب وأفكارها وسلوكياتها . من هنا انطلق باحثو الفولكلور وراء الملاحم والحواديت لجمعها وتصنيفها وتقويمها، وابتكروا لها المناهج العلمية لتسهيل هذه المهمة . وكان المنهج التاريخى الجغرافى من أهم التطورات فى هذا المجال ، فقد اتخذ من العلاقة العضوية بين الزمان والمكان خطاً رئيسياً لتحليل العوامل التى أدت إلى صياغة الملاحم والحواديت بشكل معين .

والسؤال الذى لم نجد له إجابة شافية عليه حتى الآن يدور حول ما إذا كانت القصص الأدبية التقليدية المسجلة أو المنشورة تنتمى إلى مجال الفولكلور أم لا ؟ فعلى المستوى العملى تبرز الصعوبة البالغة فى فصل التقاليد الشفهية، عن التقاليد التحريرية، فى حين أن مناهج النوعين تختلف عن بعضها البعض بالضرورة، فلا شك أن التقاليد الشفهية التى تشكل البناء الفولكلورى بصفة عامة ، قد انتقلت من جيل إلى جيل على ألسنة الرواة وتعرضت لهفوات الذاكرة وأمزجة الرواة واختلاف وجهات النظر ، ومن ثم فإنها تواجه الباحث بمشكلات مختلفة تماماً عن مشكلات الأدب المسجل على مر التاريخ، والذى يعتمد على المخطوطات أو النسخ المطبوعة أو المؤلفين المعروفين . وعندما يؤثر هذان النوعان من التقاليد ، كل منهما فى الآخر ، فإن مشكلات البحث والدراسة تصبح صعبة ومعقدة إلى أبعد الحدود ..

وإذا كانت عملية تسجيل الفولكلور تعتمد أساساً على جمع أقوال الناس وأحاديثهم ومعتقداتهم ، بل وتسجيل أخلاقياتهم وسلوكياتهم ، فإنه من المحتمل أن تضيق هذه الجهود هباء إذا لم تبذل العناية الدقيقة فى تصنيفها وجمعها وحفظها بأسلوب علمى أبعد ما يكون عن الارتجال والتشتت ، حتى تكون تحت طلب الباحثين والدارسين وقتما يشاءون . وكانت معظم الدول الأوروبية رائدة فى هذا المجال عندما أنشأت المعاهد ومراكز التوثيق والأرشيف وخاصة فى المناطق الغنية بمظاهر الفولكلور وعناصره المتعددة ، حيث يخرج الباحثون لمسح المناطق وجمع المادة التى يعاد تحليلها وتصنيفها وتقويمها فى هذه المعاهد والمراكز، ويمكن لهذه المعاهد والمراكز أن تتبادل الخبرات فيما بينها مما يدفع الدراسات الفولكلورية إلى الأمام .

ونحن في العالم العربي اكتشفنا أهمية الدراسات الفولكلورية في مرحلة متأخرة عن العالم المتحضر بحوالي قرن . فقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين دراسات منهجية مثل «فنون الأدب الشعبي» لرشدي صالح . أما عبد الحميد يونس فقد كرس جهوده الأكاديمية في نشر دراسات مستفيضة لتغطية هذا المجال الشاغر فكتب «الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي» ، «خيال الظل» ، «الحكاية الشعبية» ، و «دفاع عن الفولكلور» ، و «التراث الشعبي» ، و «الأسطورة والفن الشعبي» ، و «معجم الفولكلور» ، و «الأدب الشعبية العربية» . ويوضح عبد الحميد يونس أن الحياة الفكرية في مصر كانت قد أحست بضرورة تصحيح التراث القومي ، استجابة للتطورات التي غيرت من أساليب الحياة والعمل ، وعدلت الكثير من العلاقات الإنسانية والاجتماعية ، وحوّلت أشكال التعبير الفني ومضامينه على اختلاف وسائله . وكان طبيعياً أن يستجيب المثقفون لهذه الحاجة فبدؤوا بدراسة النصوص الشعبية المدونة . وهكذا بدأ الاهتمام بالأدب الشعبي في مجال الدراسة والتقويم . بدأ بالمنظومات العامية المجهولة المؤلف ، وبالحكايات الشعبية في مجموعات المشهورة كآلف ليلة ، وبالسيرة الشعبية الباقية والمنقرضة على السواء كسيرة أبي زيد الهلالي وسيرة عنترة وسيف بن ذي يزن و الظاهر بيبرس والأميرة ذات الهمة وغيرها . والتقى هذا التيار برافد آخر عنى بالأدب الشعبي من حيث هو تعبير شفاهي عن وجدان الجماهير .

ولم يكن الطريق معهداً في العالم العربي أمام الدراسات الفولكلورية بل قوبلت بمقاومة ورفض أضافا إلى انطلاقها عقبات أخرى . فقد اعتقد بعض المثقفين العرب أن بعث الفولكلور أو الفنون والأدب الشعبية اقترن دائماً بقيام الأنظمة الرجعية في البلاد المتخلفة ، وأن الفولكلور عبارة عن الرواسب والبقايا والحطام الناشئ من حضارة سابقة أو مرحلة تاريخية ماضية . وبهذا يكون البعث ردة أو رجعية مهما كانت الحوافز والأسباب التي تدفع إليه . ولكن هؤلاء المثقفين نسوا تماماً أن العناصر الفولكلورية تنسم بالمرونة فتسقط الحلقات الميتة المتحجرة أو التي ماتت وظائفها ، وتعدل الحلقات القابلة للتعديل ، بحيث تسير مراحل التطور ، وتضيف حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها ، وهي لا تضيفها إلى تراثها الشعبي إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومنوعة . فليس هناك بعث فيما يرتبط

بالفولكلور ولكن هناك حياة موصولة ترتكز على تقاليد وخبرات وتجارب . والمنهج العلمى كفيل بتتقية التراث الشعبى من السلبيات المعوقة ، وتدعيم إيجابياته التى تبلور الشخصية القومية والحضارية للشعب.

وتوالى الدراسات الفولكلورية برغم هذه المعوقات ، وأصدر هؤلاء حشون على كتابه «قصصنا الشعبى» الذى أوضح فيه أن العقلية العربية كغيرها من عقليات الشعوب السامية تمتاز بإعادة تأليف القصص القديمة التى توارثتها منذ أقدم العصور ، وإظهارها فى ثوب يكاد يكون جديدا . وكتبنا الدينية ، سواء منها السماوية وغير السماوية ملأى بشتى القصص والأساطير والملاحم المتصلة بالنفس البشرية اتصالا مباشرا ، لذلك أصبح من السهل علينا أن نعرف على خلق القصة العربية ، وطريقة العربى فى الإفصاح عن نفسه ، ثم إلى أى حد نجحت هذه القصة فى العصور الوسطى فى غزو العقلية الغربية ، والتغلغل فى الآداب الأوروبية.

وكانت دراسة سهير القلماوى «ألف ليلة وليلة» تحليلها بصفتها أخطر كتاب أثر على الأدب الشعبى فى العالم العربى . وقدم محسن دراز دراسة للماجستير فى جامعة السوربون قارن فيها بين الفولكلور القصصى عند العرب ونفس الفولكلور عند الأوروبيين . كما كتب شكرى عياد دراسته «البطل فى الأدب والأساطير» ذكر فى مقدمتها إنه كتبها تمهيدا لدراسة سيرة عنتره بن شداد ، وهى دراسة هامة لأنها تشكل مدخلا لدراسة السير الشعبية كلها . كما أصدر فاروق خورشيد كتابه «فن كتابة السيرة الشعبية» مع محمود ذهنى ، حاولا فيه تلمس الملامح الفنية المشتركة فى السير الشعبية مع دراسة تطبيقية على سيرة عنتره ، ثم ألف فاروق خورشيد كتاب «أضواء على السير الشعبية» بمفرده وتناول فيه بالتحليل والتقويم سير «عنتره ابن شداد» و «ذات الهمة» ، و «الظاهر بيبرس» ، و «على الزبيق» ، و «سيف بن ذى يزن» . كما ألف كتاب « فى الرواية العربية : عصر التجميع » .

ونالت نبيلة إبراهيم درجة الدكتوراه من جامعة توينجن بألمانيا الغربية فى سيرة «ذات الهمة» ، وفى الرسالة تنبعت آثار سيرة ذات الهمة فى الأعمال التى تلتها كسيرة الظاهر وقصة النعمان فى ألف ليلة ، كذلك قارنت بين هذه السيرة والأعمال الشعبية التى خلفتها معارك العرب والروم فى الأدب البيزنطى كملحمة «ديجينس» وبعض الأغاني والأشعار الشعبية التى يقوم ببطلانها أبطال يحملون نفس

أسماء أبطال سيرة ذات الهممة . وبعد ذلك أصدرت نبيلة إبراهيم كتابها «البطولة فى القصص الشعبى» .

وهناك دراسات عديدة فى الشعر الشعبى لعبد العزيز الأهوانى ، كما كتب حسين نصار كتاب «الشعر الشعبى العربى» ، وموسى سليمان «الأدب القصصى عند العرب» ، ومحمد فهمى عبد اللطيف «أبو زيد الهلالي» ، وهـ ألوان من الفن الشعبى» الذى تضمن دراسة جديدة لما أسماه بالأغاني الهائمة ، وهى الأغاني التى يرددنها جماعة من الفنانين الشعبين على أسماع الناس فى الطرقات والمحافل العامة، التماسا للسؤال ، وطلباً للنوال . كذلك كتب سعد الخادم دراسته عن «تصويرنا الشعبى خلال العصور» التى أكد فيها أننا كلما تعمقنا فى تاريخنا ، بدت لنا أهمية تراثنا وتاريخنا فى شتى نواحي الفن والعلم، وكأن شعوراً قد تيقظ فينا فجعلنا نتطلع إلى نوع من التاريخ غير تاريخ الفتوحات والملوك والبذخ والإسراف ، ذلك هو تاريخ الحركات الفكرية والإبداع الفنى كما تبدى فى تراثنا الشعبى .

ولم يقتصر الإحياء الفولكلورى فى العالم العربى على جوانبه الثقافية والاجتماعية والفنية، بل اتخذ بعداً سياسياً نتج عن الصراع العربى الإسرائيلى الذى بدأ فى عام ١٩٤٨ وما زال مستمراً حتى الآن . وقد تناول كل من أحمد مرسى وفاروق جودى هذه القضية الخطيرة بالدراسة والتحليل فى كتابهما «الفولكلور والإسرائيليات» الذى يتصدى لكل الإدعاءات اليهودية التى تهدف إلى الإيحاء بجذور الإسرائيليين الراسخة فى المنطقة العربية حتى يضيفوا شرعية وشعبية على وجودهم المقبح . ويهيب الكتاب بالدارسين العرب لكى يتصدوا بالعلم والتحليل والدراسة لكل هذه المحاولات المشبوهة ، إذ إنه لا يوجد ما يسمى بالفولكلور الإسرائيلى كما يدعى مركز الدراسات الفولكلورية التابع للجامعة العبرية فى القدس، بدليل أنه لم يكن هناك قبل عام ١٩٤٨ شعب اسمه الشعب الإسرائيلى، فالإسرائيليون ينتمون إلى قوميات مختلفة وثقافات متعددة ومراحل متباعدة من التقدم الحضارى ، ولذلك فالرابطة الوحيدة بين هذه القوميات والثقافات هى الديانة اليهودية .

وإذا كان اليهود الآن ينسبون إلى إسرائيل وليس إلى اليهودية، فقد أصبح من الضرورى دحض كل ادعاءاتهم بأن لهم فولكلوراً قومياً قائماً بذاته ، وخاصة أنهم نجحوا فى جعل الأرشيف الإسرائيلى أحد الأرشيفات العالمية التى يشار إليها فى

الدراسات الفولكلورية . أما إذا لم يجمع العرب تراثهم ، ويدرسوه دراسة علمية شاملة ، فسيجمعه ويدرسه غيرهم، وسيأتى وقت يطلعون فيه على مالا يحبون . كما يجب على العرب جميعاً أن يدركوا أن الذين يدعون إلى دراسة الفولكلور والتراث الشعبى علمياً ووطنياً وقومياً ليسوا دعاة فرقة أو هدم بل إن دراساتهم تؤصل تراثنا العربى من خلال دراسة اللهجات العربية فى الريف العربى والبادية العربية، وكذلك التقاليد التى لا يزال العرب يحافظون عليها حتى الآن، ومن هنا كانت ضرورة إنشاء معهد علمى حديث لجمع الفولكلور العربى ودراسة التراث الشعبى العربى، على أن يزود بمكتبة كاملة وأجهزة حديثة للجمع والتسجيل والتصوير . فقد انتقلت القضية من مجرد الدراسة الفولكلورية التقليدية إلى مجال التحدى الحضارى الذى يجب على الأمة العربية أن تثبت ذاتها فيه ، وأن توضح للعالم أجمع أن إسرائيل دولة بلا تاريخ ، ومن ثم فهى دولة بلا فولكلور .

★ ★ ★

## الفنون التطبيقية

لا شك أن الفن الإنسانى بدأ تطبيقيا قبل أن يرتبط بمعايير الجمال، فقد ابتكره الإنسان لكي يلبى بعض حاجاته وعلى رأسها حاجته إلى المحافظة على الذات. فمثلاً صنع الإنسان البدائى عقوداً من أسنان الحيوانات المفترسة وصبغها باللون الأحمر حتى يكتسب قوة هذه الوحوش وقدرتها على مجابهة الأخطار أو الهروب منها، كما استخدم الأصداف بأشكالها المختلفة لإيمانه أنها تجلب الحظ وتحافظ على حياته .

لكن بعض الدارسين يؤمنون بأن الإنسان -منذ عصوره الأولى - أحب الفن لذاته الجميلة بدليل أنه نقش أغلب رسومه فى أماكن يصعب الوصول إليها، وليس فى مداخل الكهوف لحماية من الوحوش أو الأرواح الشريرة . ولذلك فالسحر ليس الدافع الوحيد للفن وإلا تحول إلى فن رمزى أو مجرد تعاويذ لتحريك القوة التى تجلت أيضاً فى قطع الحجر والنماذج الطينية ذات القيمة الفنية الملحوظة .

وبالرغم من هذا المنطق المعقول ، فإن أصحاب هذا الاتجاه قد يعجزون عن تفسير صنع البدائين لتمائيل طينية للحيوانات ثم يصبونها بالسهم . ومن الواضح أن هذه التماثيل صنعت بطريقة بسيطة وسريعة لهذا الغرض بالذات ، وذلك بقصد أن يحصل الصياد على قوة سحرية على الحيوانات المفترسة الحقيقية التى سيقوم باصطيادها بعد ذلك . أو لعلهم -بالمفهوم الحديث- كانوا يقومون بنوع بدائى من التدريب على الصيد . ويتضح هذا الجانب التطبيقى فى الأشياء التى وصلت إلينا من العصر الحجري مثل الأواني الفخارية ، والمنسوجات البسيطة ، وهؤوس وبلط، وإبر من العظم وعقود وأساور وأخزمة للأنف وأقراط . كذلك نجد أن اللوحات التى رسمها إنسان العصر الحجري ذات لون واحد، ومن بعدين دون ظل أو تجسيم ، ولم

تكن قاصرة على الصفة الجمالية فحسب، بل كانت تتضمن خبرات سحرية تطبيقية.

وكانت فنون التصوير والنحت والعمارة والخزف التي برع فيها المصريون القدماء، فنونا تطبيقية في المقام الأول . وما ينطبق على الفن المصرى يمكن أن ينطبق على الفن الإنسانى فى الحضارات المتعاقبة حتى ظهور مذاهب الفن الحديث مثل التجريدية والتكعيبية والسيرىالية وغيرها من المذاهب التى انفصلت تماما عن الواقع المعاش. من هنا كانت ضرورة أن يقتصر مفهومنا للفنون التطبيقية على الفنون التى يستخدمها الصانع أو الحرفى لإضافة لمسات الجمال الفنى إلى إنتاجه أو سلعته . وهذا ينطبق - مثلاً - على الأوانى والأثاث والمنسوجات التى وصلت إلينا من عصر الدولة المصرية القديمة . فقد بلغت الأوانى المصنوعة من الفخار أو الجرانيت أو المرمر درجة عالية من الدقة . وكانت أرجل المقاعد والأسرة على شكل أرجل الحيوانات ، وامتاز الأثاث بالجمع بين تحقيق وظيفته ودقة صنعه وجمال زخرفته . وكانت الصناديق تصنع من الخشب المزين بالعاج أو الأبنوس من أحجام وأشكال مختلفة لتؤدى وظيفة الصوان لحفظ الملابس والستائر والحلى والأسلحة وأدوات الزينة . وكانت أرائك الملوك تزين بصفائح الذهب والأبنوس والعاج ، وتتجد بالجلد الأملس . وقد بلغت صناعة المعادن درجة عالية من الدقة عن طريق الطرق والتخريم . أما النسيج فقد وصل الكتان إلى مستوى الحرير باستخدام النول اليدوي، وكانت المنسوجات الموشاة تعلق على جدران القصور أو تطلل حدائقها .

وتطورت الفنون التطبيقية كما نجد فى صناعة الحلى الذهبية المطعمة بأحجار اللازورد والفيروز . أما مجموعة توت عنخ آمون فتمثل قمة الفن التطبيقى التى بلغتها الحضارة المصرية . فقد صنع الأثاث من خشب الأرز المزين بالنحت والمغطى برقائق الذهب . والعرش نفسه مصفح بالذهب ، ومطعم بالقاشانى والأحجار الملونة ، وقائم على أرجل أسد ، ومسانده على هيئة ثعابين ذات أجنحة مدلاة ، ومسند الظهر يمثل صورة للملك وزوجته ، مرصعة بقطع الزجاج الملون الذى ارتقت صناعته التى تمثلت فى مكاحل السيدات وأوانى العطر وملاعق الدهان وأمشاط الشعر المزخرفة .

أما الفنون التطبيقية في العصر السومري والأكدي فقد برعت في صناعة الأثاث والأواني والآلات والمعادن وخاصة النحاس الأحمر الذي تم صبه وحفره بطرق متقدمة مثل القوالب الخشبية المغطاة بالقار . أما الذهب فكان الصناعة المفضلة لدرجة أنهم صنعوا منه الأواني والخوذات بشكل جميل يجمع بين دقة النسب وزخرفة السطح ونعومة الاستدارة .

كذلك صنعوا الآلات الموسيقية من الخشب المطعم بوحداث هندسية من الصدف واللازورد والبروز الذهبي ، وبأشكال حيوانات تلعب أدوارا إنسانية .

ويبدو أن الآشوريين والكلدانيين والبابليين والفرس قد ساروا على نهج السومريين والأكديين في الفنون التطبيقية، لأننا نجد تطورا بارعا في صناعة الأثاث والأواني والمعادن سواء من حيث التصميم أو التنفيذ، واستخدام البرونز في صناعة التحف الصغيرة ومقابض لبعض الأدوات التي بلغت القمة في الفن الخزفي . أما الإغريق فلم يبلغوا نفس الدرجة من البراعة، واقتصروا الفن التطبيقي عندهم على الأواني الفخارية التي تستخدم في حفظ «خزين» البيت ، لكنها تدهورت أيضا في القرن الرابع قبل الميلاد . ولم يتبق سوى أشغال الذهب . وقبل العصر الهليني كان الذهب يستعمل من أجل لونه وملامسه وبريقه في التزيين ، لكن هذه الصناعة تأخرت أيضا في العصر الهليني ، وإن كانت هناك محاولات لتحسين مظهرها بإضافة الأحجار الكريمة .

أما الأتروسكيون الذين جاءوا إلى إيطاليا من آسيا الصغرى واستطاعوا احتلالها فقد أغرموا باستعمال البرونز الذي صنعوا منه أوعية لحفظ رماد الجثث بعد حرقها ، وتوابيت ومرايا محفور عليها مناظر من الأساطير على نمط المنتجات الأغريقية المستوردة التي تركت طابعها على زخارف الحلبي بصفة خاصة . أما الرومان فكان اهتمامهم الزائد بفنون العمارة والنحت والتصوير سببا في عدم ازدهار الفن التطبيقي الروماني .

وفي الصين واليابان ازدهرت الفنون التطبيقية وخاصة في مجال الحفر في الأحجار الكريمة والمعادن، وصناعة المنسوجات الحريرية والخزف الرقنق والقاشاني . وكانت أعمال البرونز بصفة خاصة تستخدم في الطقوس الدينية ،

ولذلك حضرت عليها الرموز المرتبطة بهذه الطقوس . كذلك برع اليابانيون في صناعة الأثاث الذي يجمع بين الشكل الفنى الجميل والخامة المناسبة لإبراز هذا الجمال، وتفوقوا أيضا في طباعة المنسوجات الحريرية والخزف الأبيض . وكانت الخامة والشكل واللون والزخرفة في نظرهم وحدة لا تنقسم ، ومن هنا اكتسب الفن التطبيقي شخصيته المميزة .

وكان السر في تقدم الفن البيزنطى التطبيقي يكمن في استيعابه واستفادته القصوى من الفنون التي سبقته في بلاد الشرق مع استلهاهم لتقاليد الطقوس المسيحية . فقد صنع البيزنطيون الصناديق الصغيرة المطهمة بالمعادن الثمينة والأحجار الكريمة لحفظ المخطافات المقدسة، والأيقونات التي تحمل صور القديسين داخل أطر من النحاس المطروق المفرغ ، ومرصعة بالأحجار الكريمة ، أو مطعمة بمزيج من الذهب والفضة .

أما الفنان القبطى في مصر فيبدو أنه أراد تجديد أمجاد أجداده من المصريين القدماء ، بحيث نبغ في استخدام العاج في صناعة أدوات الزينة كالمكاحل والأمشاط التي زينها برسوم مختلفة تميل إلى الأشكال الهندسية والزخارف التجريدية التي لا تهتم كثيرا بالأشكال الأدمية والحيوانية .

ثم تجلّى الفن التطبيقي الإسلامى في الأندلس التي اشتهرت بصناعة التحف الجلدية عامة وتجليد الكتب خاصة، ومن الواضح أنها تشبه جلود الكتب المصرية في العصر المملوكى ، وزخارفها مضغوطة في الجلد وعلى هيئة رسوم هندسية وأشكال متعددة متلاصقة ومتناسقة ، تتركز الوحدة الكبرى في النصف ثم تحاط بوحدات صغيرة في الأركان الأربعة .

أما الطراز الفاطمى التطبيقي فقد امتاز بالتحف المصنوعة من البلور الصخرى كما وجدنا في الأباريق ذات الشكل الكمثرى ، وبرع الفاطميون أيضا في النسيج الذي أنشأت له الحكومة مصانع عرفت باسم «دور الطراز» التي أنتجت أفخر أنواع المنسوجات المتعددة التي أقيمت على استيرادها دول عديدة . وأصبح النسيج الفاطمى مثلا أعلى لصناعات مماثلة في صقلية والأندلس ، سواء من ناحية الخامة والصناعة أم من ناحية الطباعة والزخارف الهندسية المجمعة على هيئة

أطباق نجمية . كذلك أتقن الفاطميون صناعة المعادن وخاصة الثريات المعدنية والمشكاوات المصنوعة من الزجاج المموه بالمينا ، وكانت لهم إنجازات وإضافات جديدة فى صناعة الفخار المطفى .

ولم تزدهر الفنون التطبيقية فى العصور الوسطى لأن الفنان القوطى اقتصر على تقليد النماذج التى وصلت إليه من الفن البيزنطى . ولذلك لم يخرج إنتاجه عن نطاق صناعة اللعب والصناديق التى تحفظ فيها المخطفات المقدسة ، وكذلك كراسى الكنائس والقصور . واستمر عدم الازدهار فى عصر النهضة لانبهار الفنانين بالتصوير والنحت والعمارة واعتقادهم بأن الفن التطبيقى هو حرفة لا تليق بالفنان الكبير . ويمكن القول بأن هذا الاتجاه استمر حتى ظهور مذاهب الفن الحديث فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين مما نتج عنه انفصام شديد بين الفن الجميل والفن التطبيقى بحيث لم يستقد أحدهما من الآخر .

وقد شغل هذا الانفصام كلا من رجال الفن والصناعة على حد سواء، ومنذ أوائل القرن العشرين بذلت جهود رائدة لربط الإنتاج الصناعى بالذوق الفنى ، وخاصة بعد أن ظهرت صناعات جديدة مثل صناعة الملابس الجاهزة والسيارات والمباني الجاهزة وغير ذلك من الأدوات والآلات والسلع التى تحتاج إلى لمسات الفن الجميل حتى يقبل عليها الناس ، وحتى تضيف إلى الحياة اليومية لمحات مريحة للعين والذوق السليم . وفى القديم لم تكن هناك حواجز متبلورة بين الصانع الحرفى والفنان المبدع ، ذلك أن الصانع الفنان كان يتعامل مع الخامة بيده بحيث ينتج سلعة أو أداة عليها بصماته الفنية المميزة . وقد سجل تاريخ الفنون التطبيقية مراحل المزج بين الفن والصناعة التى استمرت حتى عصر النهضة حين ظهر عمالقة الفن البحث فى التصوير والعمارة والنحت . فقد آمنوا بأن صناعة النحت المعدنية والأثاث والنسيج يمكن أن يقوم بها أى حرفى يتقن أسرارها ، لكن الوحي والإلهام والعبقرية لا تتجلى إلا عند الفنان المبدع الذى لا يسمح لنفسه بالخروج من محراب الفن إلى «ورشة» الحرفى .

لكن هذه النظرة تغيرت فى أوائل القرن العشرين مع ظهور الإنتاج الصناعى الضخم وسيطرة الآلة على حياة الإنسان . فقد دفعت المنافسة الرأسمالية المنتجين إلى استخدام كل وسائل جذب الناس للإقبال على منتجاتهم ، وكان الفن التطبيقى

فى مقدمة هذه الوسائل ، لدرجة أنهم كيفوا مصانهم وآلاتهم بما يحقق رغبات الفنانين التطبيقيين القائمين على تجميل السلعة لترويجها . وتمثل هذا بصفة خاصة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى عندما أنشأ جروبيوس فى ألمانيا مدرسة الباهاوز فى عام ١٩١٩ إلى عام ١٩٣٣ ثم انتشر نشاطها بعد ذلك إلى كل أوروبا وأمريكا . وقد تركزت الدراسة فى هذه المدرسة على إيجاد علاقة عضوية بين الإنتاج الصناعى والفن البحث عن طريق استيعاب المصمم للمشكلات الصناعية وإمكانات المادة المطروحة للتصنيع بحيث تتحول القيمة الجمالية إلى قيمة إنتاجية واقتصادية تدفع السلعة إلى الراج والانتشار ، أى أننا عدنا فى العصر الحديث إلى المزج بين الفن والصناعة ، ذلك المزج الذى كان ساريا قبل عصر النهضة ، لكنه الآن مزج على نطاق واسع يصل فى معظم الأحيان إلى مستوى الإنتاج العالمى ، مما يحتم على الفنان التطبيقى مراعاة أذواق عديدة فى بقاع متباعدة ومختلفة من العالم ، ولعل صناعة الأزياء التى تتركز فى باريس وروما توضح لنا إلى أى مدى يتحكم الفنان التطبيقى فى نوعية الملابس التى يرتديها الرجال والنساء على السواء . بل إن صناعة ضخمة كصناعة السيارات - مثلا - تكتسب شخصيتها المميزة ورواجها التجارى بفضل التصميمات التى يبتكرها الفنان التطبيقى . ولذلك يقول بعض الباحثين أن دور بيكاسو بالنسبة للتكعيبية تبدى فى الإنتاج الصناعى المعاصر ، وفى العمارة عند كوربوزيه ، وفرانك لويد رايت ، فى حين أن الاتجاهات التجريدية المطلقة صبغت الجانب الكبير من الحياة الحديثة ابتداء من تصميم ملابس النساء حتى تخطيط الشارع الحديث ومحتوياته .

ويقول المفكر الفرنسى المعاصر جورج دوبى إن التصوير فى الخمسينيات من هذا القرن خلق لنفسه قوانينه الخاصة باستيعاده للمحاكاة ، ولكن الطريق المسدود الذى سلكه التجريد والتطور الاجتماعى المتجه نحو الديمقراطية يفرض على التصوير أن يكون شيئا ثانويا . إن السينما والعمارة هما أكثر الفنون رواجاً فى سنواتنا هذه لأنهما فن المجموع ، لذلك حكم على اللوحة الصغيرة بأن تتراجع إلى الوراء وتقع فى الظل . أما مستقبل التصوير فيكمن فى الفريسكو واللوحات الضخمة المعروضة فى الأماكن العامة . إننا نلاحظ الآن بوادر هذا الاتجاه ، فهناك شاجال الذى قام بتصوير سقف أوبرا باريس ، وهناك أندريه ماسون الذى دعى لزخرفة سقف المسرح القومى الفرنسى ، وهناك لوحة بيكاسو لليونسكو .

ولا يتفق جورج دوبي تماماً مع جاستون بيبكون في أن التجريد قد أدى إلى جديد ، فهو في نظر دوبي طريق مسدود ، لأن هذا التخصص الشديد لم يكن إلا سمة من سمات المجتمع البورجوازي الذي يمثل الأفراد فيه مشجعي الفن وحدهم . أما الآن فقد تغيرت هذه النظرة وانتقلت الديمقراطية إلى الفن . لقد صار الإحساس بالجمال عملاً جماعياً وليس مقصوراً على فئات معينة . ولذلك فإن اندماج الفنان التشكيلي البحث في السينما والعمارة قد انتزعه عن عزله كما أن توجهه للمجموع قد أبعد عن التجريد ، ولكن ذلك لا يعني أنه قد تردى ورجع إلى الواقعية .

وانتهز الفنانون في الدول الاشتراكية الفرصة وأمسكوا بالخيط الجديد هرباً من القوقعة الإيديولوجية التي أحالت فنهم إلى نوع من المصنقات الدعائية . فمثلاً نجد الفنان التشكيلي يادسلاف جاندل قد لجأ إلى اللوحات الحائطية الضخمة التي أقامها الفنانون المكسيكيون في لوحات سيكيروس أرسكو ، وثمايو ، وريفيرا ووجد في أسلوبها حلاً لمشاكل التشكيل التي يعاني منها العالم الآن سواء الاشتراكي أو الرأسمالي . فهو يرى أن التصوير الحائطي الضخم ينهي الحقبة المفرقة في الفردية التي عرفها الفن البحث منذ أواخر القرن الماضي ، كما أنه يرفع عدد المتذوقين من الجماهير ويسمو بذوقهم العام أيضاً . كذلك يستطيع فن التصوير البحث أن ينتمي إلى فن العمارة من خلال التصوير الحائطي الضخم ، ويكونا فناً متكاملين يساير التطور الاجتماعي المتجه نحو الديمقراطية . ويقول يادسلاف جاندل إن البناء المعماري لا يبني أولاً ثم تدرس بعد ذلك إمكانات التصوير على جدرانه ، وإنما يشترك المصور والنحات والمهندس المعماري في دراسة مشروع البناء ، أي أنه ليس هناك عمل منفصل أو تقسيم عمل . فالثلاثة يشتركون في دراسة المساحات والفراغات في المبنى ويساهم كل بخبرته . يهدفون بذلك إلى التكامل في المبنى من الناحيتين النفعية والجمالية . وعندما يتمكن الفن التشكيلي البحث من القيام بوظائفه في مجالات العمارة والصناعة والإنتاج التجاري الضخم ، فإن الإنفصام المفتعل بين الفن الجميل والفن التطبيقي يتلاشى من تلقاء نفسه .

★ ★ ★



## الكونشيرتو

الكونشيرتو شكل موسيقى يكتب لألة موسيقية منفردة تعزف في تضاد مع الأوركسترا بأكمله . وغالباً ما يكون في ثلاث حركات، وله مبادئ محددة في البناء الموسيقي نادراً ما يتفاضل عنها كتاب الكونشيرتو ، وهي المبادئ التي بلورها موزارت باعتبارها الرائد الكلاسيكي لهذا الشكل الموسيقي . وقبل موزارت كان اصطلاح الكونشيرتو يطلق على عمل أوركسترا في عدة حركات سواء أكان يحتوى على آلة منفردة أم لا . وخير دليل على ذلك «كونشيرتو براندريج» لباخ . وأحياناً يحلو للمؤلفين الموسيقيين استخدام اصطلاح الكونشيرتو لأسباب خاصة بهم . ولا تخضع لمعايير شكلية معينة . فهناك «الكونشيرتو الإيطالي» لباخ . فعلى الرغم من أنه كتب لعازف منفرد فإنه يعتمد أساساً على التضاد الآلى بين مقامين في آلة الهابسيكورد ، وهناك «كونشيرتو للأوركسترا» الذي كتبه بيلا بارتوك وأطلق عليه هذا الاسم بسبب الوظائف المنفردة التي تشغلها آلات الأوركسترا ، كل على حدة .

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر انتشر ما يسمى «بالكونشيرتو الكبير» الذي يعتمد على التداخل بين الأغلبية والأقلية من آلات الأوركسترا ، وكان هذا هو الفرق الوحيد بينه وبين الكونشيرتو الحديث الذي يعتمد على عزف منفرد- على أية آلة- في مواجهة باقى عازفى الأوركسترا مجتمعين . وفي القرن الحالى يطلق اصطلاح «الكونشيرتو الكبير» على المؤلفات الحديثة التى سارت على نهج نماذج القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وذلك على الرغم من أن كونشيرتو بلوخ الكبير رقم ١ -مثلاً- كتب لعازف البيانو المنفرد فقط ولم يكتب لأقلية من الآلات كما كان يحدث من قبل . وكانت حركة الكلاسيكية الحديثة التى شاعت فى العشرينيات من هذا القرن قد تبنت منهج «الكونشيرتو الكبير» ، وتجنب الحشد الضخم للآلات العازفة ، والابتعاد عن الإسراف فى إثارة العواطف . ولذلك نجد سترافنسكى

وهايندميث يقتربان من باخ بنفس الدرجة التي يبتعدان بها عن موزارت . وقد أدى هذا إلى إحياء بعض تقاليد عصر الباروك التي تعتمد على البناء الموسيقى الزاخر بالزخرفة والاضخمات والتعقيد ، وهى الخصائص التي تبرز فى بعض أعمال مونتفيردى دى وبورسيل وباخ . غير أنه من الصعب تطبيق هذا المفهوم على عصر موسيقى بعينه .

وفى الواقع فإن تشكيل «الكونشيرتو الكبير» يعتمد إلى حد كبير على شكل «الفوج» التي كانت سائدة قبل القرن التاسع عشر ، والتي اعتمدت على إرسال جملة موسيقية يلاحقها تكرار لنفس الجملة بعد قليل من صوت آخر ومن مقام آخر مع استمرار الجملة الأولى ، ثم تلاحقها الجملة نفسها من صوت آخر مختلف وهكذا . وكان اختيار المؤلف الموسيقى للأقلية من الآلات التي تتعارض مع الأغلبية ، يعتمد على مدى شعبية هذه الآلات عند الجمهور . ويتكون «الكونشيرتو الكبير» بصفة عامة من ثلاث حركات أو أكثر ، وقد أرسى تقاليده كل من هاندل وباخ الذى ألف ستة من الكونشيرتو الكبير تحت عنوان «براندريج» وقدم استخداما جديدا ومختلفا للأقلية القائدة من الآلات فى كل كونشيرتو على حدة . والعجيب أن النسيج الكونشيرتو الذى صنعت منه هذه الأعمال يوحى للمستمع بالقوة والحيوية والانطلاق، ذلك أن الحركة الداخلية للأجزاء المنفصلة تشع بخاصية القوة المادية المتناسقة ، كما لو كانت كل آلة تقوم بوظيفتها على خير وجه .

وفى القرن التاسع عشر هجر المؤلفون صيغة «الكونشيرتو الكبير» إلى الكونشيرتو الحديث الذى يعتمد على عزف منفرد فى مواجهة الأوركسترا كله . ومع ذلك يعد الكونشيرتو الحديث امتدادا طبيعيا للكونشيرتو الكبير، بدليل أن «الكونشيرتو الكبير» عاد إلى المسرح مرة أخرى فى القرن الحالى كما نجد فى «الكونشيرتو الكبير» المشهور لإيرنست بلوخ . ولذلك فإن الكونشيرتو - بصفة عامة- من الأشكال الموسيقية التي حافظت على كيانها الأصيل إلى حد كبير ، برغم كل الاجتهادات التي بذلت فى مجاله من أجل تطويره حتى يجارى روح العصور المختلفة التي مر بها وأثبت فيها أصالته وقدرته على الاستمرار والتجدد .

والكونشيرتو - بصفة عامة - يمثل أعلى درجات الوعى الموسيقى بالكتابة لآلة واحدة، وعلى الرغم من أنه يتحتم على المؤلف الموسيقى أن يدرس كل إمكانيات هذه

الآلة وطبيعتها الخاصة ، فإنه يضع في اعتباره أيضا كل الآلات المشتركة في الأوركسترا السيمفوني والتي تصاحب الآلة الرئيسية. هنا تكمن أيضا براعة العازف المنفرد الذي يقوم بدور البطولة بالنسبة لباقي أعضاء الأوركسترا . فإذا استمعنا إلى كونشيرتو للبيانو مثلا، فسنجد أن أسلوب العازف على البيانو يمكن أن يختلف - نوعا ما - عن المدونة الموسيقية كما كتبت بالنص . ذلك أن درجة إجادة العزف تختلف من شخص لآخر لأن المهبة تلعب دوراً كبيراً في هذا المجال ، لدرجة أن العازفين المنفردين الذين حققوا خطوات كبيرة نحو الكمال ، وحازوا إعجاب أكبر عدد ممكن من المتذوقين ، لا يزدون في عددهم عن أصابع اليد الواحدة . وإذا كانت براعة العزف المنفرد تؤثر في الصيغة النهائية التي يصل بها الكونشيرتو إلى أسمع الجمهور ، فإن هذه البراعة تلتزم التزاماً حقيقياً بالمدونة الموسيقية في أعمال الكونشيرتو العظيمة مثلما نجد في كونشيرتات البيانو لبيتهوفن وبرامز . فكل من العازف المنفرد والأوركسترا يقومان بدور يقترب من التساوى والتعادل . فدور الأوركسترا لا يقتصر على المصاحبة بل يتعداها إلى المشاركة الفعلية والتفاعل العضوي ، بحيث تطور المادة الموسيقية التي يؤديها العازف المنفرد ويدفع بها خطوات إلى الأمام .

وقد كتبت الكونشيرتات لكل الآلات الموسيقية المعروفة، سواء لمجموعة معينة للآلات كما في «الكونشيرتو الكبير» أم لآلة واحدة كما في «الكونشيرتو الحديث» . والكونشيرتو من الأشكال الموسيقية التي تحظى بشعبية كبيرة وجاذبية شديدة بالنسبة لرواد صالات العزف الذين يحبون متابعة براعة العازف المنفرد بصفة خاصة . وإذا كان الكونشيرتو التقليدي ينقسم إلى ثلاث حركات ، فليس معنى هذا أن هذا التقسيم مفروض على كل المؤلفين ، وخاصة أن هذه الحركات الثلاث تبدو في معظم الأحيان منفصلة عن بعضها بعضا . فهناك من المؤلفين من يكتب الكونشيرتو كما لو كان من حركة واحدة فقط ، وهناك من يدمج حركتين معا بدون فاصل مثلما فعل بيتهوفن في كونشيرتو البيانو من مقام G كبير .

وعادة ما يبدأ الأوركسترا بعزف ما يسمى بالمقدمة الصغيرة التي تشارك فيها كل الآلات ، وأحيانا يشارك العازف المنفرد في مثل هذه المقدمة الجماعية حتى يبرز بطريقة طبيعية عندما تصمت آلات الأوركسترا وتفسح له المجال ليؤدي دوره .

وهناك أقسام أو أجزاء في أثناء عزف الكونشيرتو تشبه هذه المقدمة الجماعية إلى حد كبير ، مهمتها تقديم مادة جديدة لدفع حركة الكونشيرتو إلى الأمام . وفي الوقت نفسه تمنح العازف المنفرد فرصة يستعيد فيها أنفاسه وحيويته استعدادا لمواصلة العزف مرة أخرى .

ومن الطبيعي أن تستعرض الآلة المنفردة إمكاناتها في أثناء عزف الكونشيرتو بدون مصاحبة الآلات الأخرى ، وهذا القسم يسمى Cadenza وهذه الكادينزا أو «المحيط» الموسيقى هي بمثابة الاختبار الحقيقي لبراعة العازف ، لأنه في تلك اللحظات يكون محط أسماع الجميع . وعادة تأتي هذه الكادينزا في نهاية الحركة الأولى أو الثانية ، وأحياناً في نهاية الاثنتين . وأحياناً يسمح للعازف بتقديم عزفه المميز لهذه الكادينزا إذا كان يرغب في إبراز موهبته المنفردة ، لدرجة أنه يمكنه، الارتجال بشرط ألا يخرج عن موضوع الكونشيرتو وتنوعاته الموجودة والممكنة وعندما يرتجل العازف المنفرد شتى صنوف استعراض براعته وإمكانات آله ، فإنه بذلك يقترب من نمط التقاسيم والليالي في الموسيقى العربية . وعلى أية حال فقد أصر مؤلفون كثيرون علي كتابة العزف المنفرد بأنفسهم ، وأحياناً تركوا هذه المهمة لأصدقائهم ، إذ إنهم لا يثقون كثيراً في العازفين عندما يتحولون إلى مؤلفين في لحظات ارتجالهم .

ويشبه الكونشيرتو السوناتا إلى حد كبير ، وذلك عندما تكتب لأثنين تقومان بالحوار المتبادل فيما بينهما . وإذا كان الواقع يؤكد لنا أن السوناتا تكتب لآلة واحدة فقط ، فإنها - مع ذلك - تقوم بالحوار مع نفسها ، وتقديم كل الإجابات على الأسئلة التي توجهها إلى نفسها ، وذلك بنفس أسلوب بعض فنانى كوميديا الفودفيل وهذا الحوار يتجلى في الكونشيرتو بين الآلة المنفردة والآلات الأخرى المكونة للأوركسترا . وبدون هذا الحوار لا يمكن للكونشيرتو أن يكتسب ديناميكيته المتطورة، ذلك أن الحوار يشبه الصراع الدرامي في المسرحية ، فهو يحدث التفاعل، ويحدد الأدوار والوظائف، ويشكل البناء العام للكونشيرتو ، ويمنحه شخصيته المميزة. ويتوقف نجاح المؤلف على مدى قدرته على إدارة هذا الحوار الذى يكسب الكونشيرتو حيويته المتدفقة التي تربط بينه وبين المستمع منذ أول لحظة حتى آخر لحظة في العزف .

★ ★ ★

## مسرح العرائس

إن السبب في تسمية هذا الفن بفن العرائس تارة وفن الماريونيت تارة أخرى هو العداء بين فرنسا وإنجلترا في القرنين الماضيين نتيجة للحروب الطويلة التي دارت بينهما فحاولت كل منهما إعطاء الصيغة القومية لهذا الفن على أساس أنها هي التي أنجبته، وعلى هذا الأساس أطلق عليه الإنجليز والأمريكيون اصطلاح «مسرح العرائس» بينما وجد الفرنسيون والإيطاليون والأوروبيون عامة اصطلاح الماريونيت أكثر تأنقا ، ولكن أحدا لم يكن يعلم أنه فن مصرى قديم ولد في القرن الخامس قبل الميلاد ، وقد حاول الأمريكيون في أواخر القرن الماضي الاستفادة من هذا الاصطلاح المزدوج بأن أطلقوا اصطلاح «الماريونيت» على كل العرائس التي تتحرك بالخيوط من أعلى ، ثم خصصوا اصطلاح «العرائس» ليطلقوه على أى نوع آخر وخاصة ذلك الذى يعمل بتحريك أيدي اللاعبين من أسفل مثل «جودى ويانش» الذى انتشر في أوروبا وأمريكا على نطاق واسع، وهو النوع الذى يشبه الأراجوز فى مصر والذى اشتهر به الفنان محمود شكوكو ، وفى الواقع أن مسرح العرائس الحالى قد تفرع إلى أنواع عدة تبلغ ثمانية عشر نوعا طبقا لتقسيم الناقد جيس هايز الذى قام بحصر شامل لأنواع العرائس وأشكالها وأحجامها وطريقة تحريكها فى أمريكا وبقية البلاد التى تفوقت فيها : ولكن أشهر هذه الأنواع هي عرائس الخيوط وعرائس اليد وخيال الظل والعرائس التى تتحرك بالعصا الطويلة ، وهذه الأنواع الأربعة هي التى لاقت رواجا فى جميع أنحاء العالم . واشتهرت بها بعض الولايات فى الهند ونيبال وتايلاند . والعرائس الراقصة التى اشتهرت بها شبه الجزيرة العربية فى العصر العباسى وكانت شائعة فى شوارع بغداد ، والعرائس الورقية المسطحة والعرائس التى يلبسها اللاعبون فوق رؤوسهم ، وهذان النوعان انتشرا فى معظم بلاد أفريقيا الجنوبية أيام الاستعمار الإنجليزي والفرنسى والإيطالى ، والعرائس التى فى الحجم الطبيعى للإنسان والتى اشتهرت بها كل من الصين واليابان .

لكن هناك فرقاً شاسعاً بين العرائس التي تنتج لمسرح العرائس خصيصاً والأشكال الأخرى التي تنتج لأغراض مختلفة مثل العرائس التي يلعب بها الأطفال والعرائس التي تزين بها المنازل ، والعرائس التي تتحرك بالزنبرك وتحاكي الإنسان في حركاته لأنها صنعت فقط للتسلية والقيام بحركات مكررة لا علاقة بها بالفن الدرامي . أما عرائس المسرح فتخضع لمواصفات معقدة بهدف إحداث تأثيرات درامية في نفس المتفرج ، ولذلك فإن تركيبها لا بد أن يتمشى مع طبيعة الدور الذي ستقوم به على المسرح من حيث الحجم والحركة والإيماءة والتكوين ، وقد يتساءل البعض عن السبب في انتشار مسرح العرائس بينما يوجد ممثلون من البشر يستطيعون القيام بهذه الأدوار بطريقة أكثر كفاءة وإقناعاً ؟ والرد على هذا أن مسرح العرائس يملك إمكانيات فنية ودرامية وغير متاحة للمسرح العادي ، ففي إمكان المخرج أن يتحكم في حجم العروسة سواء من ناحية الضخامة أو الصغر بالنسبة للعرائس الأخرى ، أو أن يتحكم في أجزاء مختلفة من جسم العروسة للتأكيد على بعض المعاني المتصلة بالنص ، والمطلوب إبرازها للمتفرجين ، فالفرق الأساسي بين مسرح العرائس والمسرح العادي أن العروسة في الأول تتشكل طبقاً لمواصفات الدور الذي تلعبه في حيادية كاملة بينما الدور في المسرح العادي يتشكل طبقاً لأسلوب الممثل وشكله وحجمه مهما حاول القيام به في حيادية كاملة ، بل إن أسلوبه يختلف من عرض إلى آخر طبقاً لحالته النفسية والصحية ، لكن العروسة ليست سوى تجسيد لفكرة المؤلف التي تتحرك أمام عيون المتفرجين .

وهناك رأى شائع ورد عام ١٨٦٢ في كتاب الدارس الفرنسي شارل مانين «تاريخ الماريونيت» والذي يقول فيه إن المصريين القدماء كانوا أول من توصل إلى فن العرائس في القرن الخامس قبل الميلاد ، وكانت العرائس مفصلياً الأذرع والسيقان والوسط بحيث يمنحها هذا مرونة في الحركة والتعبير ، وكان حجم العروسة يختلف طبقاً لمكانتها الاجتماعية والروحية ، فمثلاً العرائس التي كانت تمثل الآلهة والكهنة والملوك والأمراء تميزت بالضخامة ووضوح الملامح ووقارها وثقل حركاتها . أما العرائس التي مثلت عامة الشعب والخدم فكانت أصغر في الحجم ولامع وجهها تشبه وجوه المهرجين من حيث الألوان المتناقضة والأصباغ الصارخة، وكان الكهنة يشرفون شخصياً على العرض المسرحي للعرائس ، بل إنهم تصدوا للتأليف

لهذا المسرح ، وبالطبع فإن مسرحياتهم كانت دينية فى المقام الأول وزاخرة بالوعظ والإرشاد وغالباً ما تنتهى بترديد النصائح المختلفة التى يحرصون على بثها فى نفوس الجمهور ، وقد وصلت إلينا بعض هذه النصوص على هيئة برديات اكتشفت فى حفريات الجيزة والزقازيق والإسكندرية التى قامت بها بعثات من جامعات أمريكية وكندية ، ولكن يبدو أن فن العرائس كان أقدم فى مصر من القرن الخامس قبل الميلاد، لأن بعض هذه البرديات أشارت إلى نصوص قديمة لمسرحيات اندثرت ولم يعرف عنها شيء . وقد انتشر فى الوجه البحرى بعد القرن الخامس قبل الميلاد خيال الظل وخاصة فى منطقة الزقازيق، وكان الفنانون المتجولون يشعلون مشاعلهم عند حلول الظلام وراء ستارة بيضاء مشدودة على قائمين ثم يقومون بتحريك العرائس وإحداث الأصوات اللازمة وراء الستارة بحيث ينعكس ظل العرائس على الستارة ، وكانت هذه العرائس تختلف عن العرائس الأخرى من حيث إنها مصنوعة من الورق المقوى وذات بعدين فقط ، أى أنها مسطحة وليست مجسدة بحيث تبدو مثل فن السلوليت الذى نعرفه الآن ، وقد أغرم بعض الملوك والأمراء بهذا الفن لدرجة أنهم أجزلوا العطاء لبعض الفنانين لكى يقوموا بعرضه خاصة فى قصورهم ، وقد تبنى البطلمة هذا الفن بحيث انتشر انتشاراً كبيراً فى الإسكندرية ، ويقال إن أنطونيوس قد أعجب بهذا الفن عند مجيئه إلى مصر وكان يقضى بعض ليلائه مع كليوباترة فى مشاهدة بعض هذه العروض وخاصة تلك التى تدور حول الأساطير المصرية القديمة والمعارك الحربية التى خاضها كل من تحتلها الثالث ورمسيس الثانى ومقابلة الإسكندر الأكبر لكهنة آمون واحترامه لهم .

والعجيب أن مسرح العرائس فى أوروبا العصور الوسطى لم يكن سوى صورة مكررة لمسرح العرائس عند قدماء المصريين ، فكان الفنانون الجوالون يحملون عرائسهم على أكتافهم ويسيطرون بها فى الشوارع وعند الميادين أوالتقاطعات حيث تجمعات الصبية والمارة ينصبون مسرحهم ويقيمون عروضهم وكانت تدور حول الملاحم والبطولات الشعبية ، وقد تبنت الكنيسة هذا الفن ونصبت له المسارح فى أفنيته لكى تقدم للجمهور العروض الدينية المأخوذة عن القصص الدينية . ولم يكن اصطلاح «الماريونيت» سوى تصغير لاسم العذراء مريم أو ماري ، لأن معظم المسرحيات كانت تدور حول ميلاد السيد المسيح . وتطورت هذه المسرحيات فيما

بعد واتخذت طابعا دراميا يصور الصراع بين الخير والشر ، وقاد هذا الاتجاه فنانون الكوميديا ديلارتي في إيطاليا وانتشر بعد ذلك في أوروبا وإنجلترا على نطاق واسع، ولا شك أن شخصيتي جودي ويانش المشهورتين كانتا امتدادا لهذا الاتجاه. ويقول كوليبار في كتابه المطبوع عام ١٨٢٨ عن « فن الماريونيت» إن باناش كان يمثل البطل المغوار المثالي في كل شيء والذي يضع روحه على كفه في صراع مع الشيطان وقوى الشر المختلفة، ونظرا لأن أوروبا كلها كانت تقع تحت سيطرة بابا روما فإن مسرح العرائس الديني انتشر انتشاراً واسعاً بسبب تشجيعه له . وبمجيء القرن السابع عشر أصبح مسرح العرائس فنا عالميا. وفي القرن الثامن عشر أقيمت المسارح التي تقدم العروض بصفة مستمرة وثابتة بأسلوب محترف ومنظم بحيث أصبح لها جمهورها التقليدي من النظارة، واستمرت هذ المسارح في تقديم عروضها حتى عصرنا الحاضر ، وهذه المسارح توجد في روما وفلورنسا والبندقية وجنوة، وباريس وليل وكان ومارسيليا وكاليه ولندن وإدنبره وجلاسجو وكارديف وبرمنجهام وليفربول ومونتريال وترنتو ونيويورك وكليفلاند ومكسيكوسيتي .. إلخ. ولم يقتصر حب الناس لمسرح العرائس في القرن الثامن عشر على الذهاب إلى المسارح المحترفة بل حرصت الأسر الموسرة على تأجير خصيصا وإحضاره حتى يتيحوا الفرصة لصغارهم لمشاهدته . وقد حرصت عائلة جيته - الشاعر والروائي الألماني الكبير - على هذا التقليد ، بل إن الحصون الحربية كانت لا تخلو من مسرح عرائس خاص بها للترفيه عن الجنود في أوقات فراغهم وإشغال جذوة الوطنية فيهم بعرض البطولات القومية .

وقد انتقل خيال الظل إلى أوروبا في القرن الثامن عشر عن طريق الشرق الأدنى ثم أصبح فنا خاصا بالأطفال لكي يعلمهم ويمتعهم في القرن الماضي ، وفي أواخر القرن بدأ في الاندثار عندما اخترع الفانوس السحري والصور المتحركة بعد ذلك ، ولكن الصور المتحركة لم تكن سوى تقليد خيال الظل من جهة الصوت والحركة ، لأن فناني خيال الظل قد برعوا في تحريك العرائس من حيث البعد والقرب ولقطات الوجه المكبرة ، والإسراع بالحركة أو إبطائها ، وهو بعينه التكنيك الذي اتبعته السينما فيما بعد ، وقد شهد القرن التاسع عشر الانتعاش التجاري الضخم لفن العرائس كحرفة مؤدية إلى الثراء. فقد شهدت أوروبا فرق العرائس الضخمة التي كانت ترحل من عاصمة إلى أخرى لتقديم عروضها ، وأقيمت في

باريس ستوديوهات ضخمة لإنتاج العرائس ،وبدأ كبار الأدباء فى الكتابة لمسرح العرائس ، وقد عمل على تشجيع هذا الاتجاه الفنان الفرنسى موريس صاند . ولقد ساعدت طبيعة فن العرائس على هذا الانتعاش التجارى الضخم أن مسرح العرائس سهل الانتقال من مكان إلى آخر لقلة الأجهزة والمشرفين واللاعبين ولقلة تكاليفه، لأن العروسة لا تكلف شيئاً إذا قيسَت بتكلفه الممثل الإنسان ، هذا بالإضافة إلى الإمكانيات الفنية الأخرى التى لا يمكن يحصل عليها المسرح البشرى ، ولعل العيب الذى حرص النقاد على إبرازه أن معظم نصوص مسرح العرائس اقتصرَت على السخرية والتقليد لما يقدم على المسرح البشرى الضخم ، وكان هذا النقد دافعا لبعض المؤلفين والمخرجين الكبار إلى الاهتمام بما يقدم على مسرح العرائس والكتابة له كما فعل ماترلينك فى ألمانيا فى مسرحياته الذهنية والفلسفية ، وكما فعل موريس بوشور فى فرنسا عندما قدم مسرحياته ذات الصبغة الاجتماعية والانتقادية، وكما فعل جوردون كريج فى إنجلترا فى مسرحياته ذات الصبغة الشعرية والشاعرية.

وفى عام ١٨٨٩ أنشئَ النادى الدولى للعرائس وضم مجموعة من المحترفين والمخرجين والفنانين التشكيليين الذين وجدوا إمكانيات ضخمة للتشكيل فى العرائس ، وكان مقره فى مدينة ميونيخ برئاسة بلو بران وعضوية أيفو بوهرنى عن مسرح بادن بادن ، وريتشارد تيشنر عن مسرح فيينا ، ووليم سيموندس عن مسرح لندن ، وتونى سارج عن مسرح نيويورك ، وجوستاف بومان عن مسرح سانتافى . وقام أعضاء النادى بدراسات وأبحاث شاملة عن هذا الفن، ووجدوا أنه يمكن الاستفادة به فى التحليل النفسى وخاصة بالنسبة للأطفال لأن العرائس المتحركة أمامهم قد تجسد العقد النفسية الكامنة داخلهم ، وبالتالي تعمل على إخراجها والتخلص منها ، ووجدوا أيضا أن مسرح العرائس خير معلم للطفل ولتنمية قدراته وتربية ذوقه حتى يشب على حب الفن عامة والمسرح خاصة ، ومن خلال المسرحيات التى تقدم له يمكن تعلم الكثير لأنه تعليم من خلال التسلية ويعيد عن قيود حجرة الدراسة وجفاف شرح المدرس ورتابته . وقد أدرك أيضا خبراء الدعاية الجاذبية الكامنة فى العروسة واستغلوها للدعاية عن المنتجات المختلفة ، ورغم تقدم الفن السينمائى لم يفقد فن العرائس سحره بل إنه غزا الأفلام عن طريق أفلام الكرتون التى بنى عليها

الفنان العظيم والت ديزني شهرته وأمجاده الفنية. وفيها استعمل كل حيل فن العرائس .

ويوضح الناقد نوبل نيلسون في كتابه «حيل الماريونيت» أن السحر في مسرح العرائس يكمن في أن الحياة يمكن أن تدب في أي شيء على المسرح ، فالسرير والمقعد والمائدة والكوب والطبق والملقعة .. إلخ، كل شيء يمكن أن يتحرك ويقوم بدور درامي في المسرحية ، كما أن الحيوانات والطيور الأسطورية مثل التين والرخ و كل ما هو خارق للطبيعة يمكنه الظهور على مسرح العرائس والكلام والمشاركة في الحوار الدائر ، وبالنسبة للأطفال فإنهم يسعدون كثيرا عندما يستمعون إلى بقرة تتحدث مثلا ، وهذا يزيد فيهم الألفة مع باقي مظاهر الطبيعة، ونظرا لأن خيال الإنسان غير محدود فإن خير وسيلة لإشباعه هي مسرح العرائس الذي يقوم على الخيال المحض المتجسد في العرائس المتحركة والتي يمكن أن تفعل أي شيء ، وبهذا يحطم الإنسان كل الحدود التي تحيط بخياله وتمنعه من الانطلاق ، وبذلك يشارك العرائس في مغامراتها بل ويتعاطف معها بحيث يحزن لمأساتها ويضحك لمهاتها ، ويقول الباحث ب. أ. فيكلين إن مسرح العرائس لن يندثر ما دام الإنسان يملك هذا الخيال المبدع ولا يجد وسيلة إلى تحقيقه إلا فوق مسرح العرائس .

★ ★ ★

## المعمار المسرحى

يشتمل المعمار المسرحى على بناء المسرح ككل ، أى على المنصة التى يقوم الممثلون بأداء أدوارهم فوقها، وعلى القاعة التى يجلس فيها جمهور المشاهدين لمتابعة العرض المسرحى . وعبر التاريخ المسرحى العالمى كانت هناك دائما علاقة جدلية بين أسلوب الأداء ونوعية الجمهور الذى يشاهده ، وهى علاقة تؤثر فى شكل كل من المنصة والقاعة بطريقة أو بآخرى .

ويعتقد معظم الدارسين أن الإغريق كانوا أول من وضع تقاليد المعمار المسرحى فى الحضارة الغربية على أساس أن العروض المسرحية التى ابتكرها المصريون القدماء من قبل كانت تقدم فى المعابد والمقابر كجزء من الطقوس الدينية، ولذلك لم يكن لها مكان أو مبنى مخصص لها . أما المسرح الإغريقى فقد استمد خطوطه المعمارية من قاعة الرقص الدائرية أو ما يسمى بمنطقة الأوركسترا بالإضافة إلى المذبح ودرجات السلم فى مركز الدائرة ، وهذا البناء ملحق بالمعبد . وكان المشاهدون يجلسون أو يقفون حول هذا المركز . وغالبا ما كان البناء يقام على منحدر من منحدرات التلال مثل مسرح ديونيسياس الذى يقع أسفل الأكروبوليس فى أثينا . وبحلول القرن السادس قبل الميلاد تم وضع أرائك خشبية فوق المنحدر، بالإضافة إلى منصة بجوار المذبح، وسرعان ما أقيم كوخ لحفظ لوازم التمثيل ولكى يغير الممثلون ملابسهم .

وبالتدريج تركزت أحداث المسرحية أمام هذا الكوخ وفقدت دائرة الأوركسترا هيئتها الأصلية . وفى أثناء القرن الخامس قبل الميلاد صنعت المقاعد من الحجر ، وأصبحت منصة التمثيل شبه دائرية وكبر حجمها بعض الشيء، وأصبح الكوخ بناء خشبيا من دورين، ثم تحول فصارت جدرانها من الحجر وبها ثلاثة أبواب لتسهيل عملية الخروج والدخول . وبين الكوخ وملعب التمثيل يوجد على كلا الجانبين ممر

لسير المواكب . وكانت المنصة المرتفعة قليلاً أمام الكوخ بمثابة المكان الرئيسى لوقوع أحداث المسرحية . وسرعان ما أضيفت أجنحة جانبية . كما استخدمت المناظر المرسومة خصيصاً وبعض الوسائل الميكانيكية لإدارة العرض . وهو نفس النظام الذى تم تطبيقه على المباني المسرحية فى العهد الهيلينى سواء فى اليونان أم فى آسيا، لكن واجهة المنصة أصبحت معقدة ومتشعبة أكثر لدرجة أنها اعتبرت كياناً مستقلاً بذاته بسبب بهو الأعمدة الذى اشتهرت به فى مواجهة الحائط الخلفى للمنصة .

ومع ازدهار المسرح الرومانى زادت الزخارف وأصبحت المنصة مكونة من عدة طوابق ، وهى خصائص تيلورت بين عاملى ٦٠ ، ٥٠ قبل الميلاد . ولم يرتبط موقع المسارح الرومانية بالتلال كما كان عند الإغريق ، بل بنيت حيثما أراد المهندس العمارى . وبالإضافة إلى ذلك أصبحت القاعدة شبه دائرية تماماً، فى حين انخفض ارتفاع المنصة عن مثيله عن الإغريق ، وفى بعض الأحيان تمت تغطيتها بسقف ، كذلك تحولت إلى وحدة مغلقة . وأصبح ممر سير المواكب طريقاً مغطاة وفى منتصف القرن الأول قبل الميلاد اكتسب المعمار المسرحى الرومانى شكله المتميز كما فى مسرح مارسيلوس فى روما ، ومسرح يومبى طبقاً للأوصاف التى وردت فى كتابات فيتروفيوس ويليئى . وقد توصل الرومان إلى استخدام المناظر المتحركة والآلات المعقدة . لكن بناء المسارح توقف تماماً مع انتشار المسيحية التى اعتبرت المسرح فى أول الأمر نوعاً من الطقوس الوثنية .

وفى القرن العاشر الميلادى استخدمت المسرحيات الكنسية الجديدة منصات خشبية مؤقتة ، شكلت كل منصة منها مكاناً محدداً لأحداث معينة ، فهناك منصة الجنة ، ومنصة الجحيم ، ومنصة الدنيا التى تقع بين المنصتين . وكان لكل منصة كيان مستقل عن المنصات الأخرى، لكن الحدث الرئيسى كان ينتقل من منصة لأخرى وكانت هذه المسرحيات الدينية تقدم فى الهواء الطلق، وتستخدم الميدان الذى تقع فيه الكنيسة موقعاً لأحداث المسرحية فى حين تبدو الكنيسة نفسها كخلفية معمارية للأحداث . وتطورت هذه المنصات البدائية إلى أبنية زاخرة بالزخارف ، فى حين انتظم المتفرجون فوق مقاعد خشبية اصطفت تحت سقيفة مثل التى نراها فى حلبات السباق ، وكانت لهم حرية الانتقال بين المنصات المتعددة . ولم تكن هناك

محاولة لربط منصة التمثيل وقاعة النظارة . وكان كيان المسرح يمتد ليشمل كل الميدان الذى تقع فيه الكنيسة ، أو المكان الذى تتعقد فيه السوق . وفى إنجلترا كانت المنصات المستقلة توضع فوق عربات متحركة ، وهكذا كان العرض المسرحى كله أشبه بمهرجان أو احتفال عام يستمتع به الجميع .

وظلت المضامين الدينية مسيطرة على المسرح حتى عام ١٤٩١ على وجه التحديد عندما تم تقديم عرض لأحد الأعمال الكلاسيكية التى أعيد اكتشافها وذلك فى قاعة مغلقة فى فيرارا . وقد اتخذ المسرح الحديث شكله المحدد المميز من خلال استخدامه للبعد الثالث ، وإعادة اكتشافه لفيتروفيوس . وفى عام ١٥٤٥ أوضح سبستيان سيرليو فى دراساته أنه قام بتطبيق النماذج المسرحية الإغريقية والرومانية - التى اشتهر بها فيتروفيوس - على إقامة أول مسرح حديث بمعنى الكلمة . كان عبارة عن منصة خشبية بسيطة ذات مسقط خلفى وترتفع حوالى ياردة ونصف فوق أرضية المسرح ، وأمامها وعلى جانبيها صفوف متراصة من المقاعد التى توضع على مربع داخل فناء ، أو فى داخل قاعة مغلقة بنيت خصيصا بناء على أوامر أمير ، فقد كان لكل أمير - تقريباً - مسرح خاص به .

وبين عامى ١٥٧٠ و ١٥٨٤ بنى أندريا بالاديو وفينسنزو سكاموتزى أول مسرح كامل فى مدينة فيسنتزا الإيطالية لى يؤمه أبناء الطبقة المثقفة والمتعلمة . وكانت قاعة المسرح ممتدة على هيئة نصف دائرة وتسع ١٢٠٠ من جمهور النظارة ، كما تحتوى على مكان للأوركسترا الذى يواجه منصة مرتفعة ارتفاعا طفيفا . وكان الحائط الخلفى للمنصة على نمط المعمار الكلاسيكى وبه خمس فتحات للدخول والخروج . وفوق كل فتحة أو باب قوس ، وعبر الأقواس الثلاثة الوسطى مناظر لشوارع دائمة حيث نشاهد صفوفنا من القصور على الصفيين ، وهى قصور مبنية فعلا وليست مرسومة ، وتتميز بالإيهام بالعمق والبعد الثالث بأسلوب مبالغ فيه . وقد سمي المسرح باسم «التياترو الأوليمبى» .

وبمرور الزمن لم يعد المسرح مقصوراً على فئة معينة ، ولذلك كانت تصميماته المعمارية تهدف إلى احتواء عدد أكبر من الجمهور . فبناء الأوبرا الذى كانت فلورنسا أول مدينة تعرفه حوالى عام ١٦٠٠ ، لعب دوراً خطيراً فى بناء المسارح العالمية بصفة عامة . فقد أصبحت المناظر والديكورات المسرحية قابلة

للتحريك والتغيير . وكان النموذج الجديد للمعمار المسرحى قد تمثل فى «تياترو فارينيزي» الذى بنى فى مدينة بارما عامى ١٦١٩-١٦٢٨ تحت إشراف جايوفاني باتيستا آليوتي ويحتوي على قاعة نصف دائرية تتسع لجمهور يصل تعداده إلى ٢٥٠٠ ، وأما المسرح فشكله الخارجى مربع . واستعاض آليوتي بقوس نصر ضخمة عن المداخل الثلاثة التقليدية ، وربط المنصة بالمسرح الخلفى الذى أحيط بأجنحة متغيرة ومساقط خلفية . ومن ثم فقد اتسعت المساحة التى يتم عليها التمثيل ، وأصبحت النموذج المحدد الذى يتبع فى بناء المسرح الحديث حيث تقع الأحداث المسرحية وسط الديكورات وليس أمامها .

وفى إنجلترا انتشرت المسارح العامة فى الهواء الطلق ، وكان مسرح «بيرياج» الذى بنى عام ١٥٧٦ أول مسرح من هذا النوع ، ثم تبعه مسرح «كيرتين» ومسرح «سوان» . كما كان هناك ما يسمى بالمسارح الخاصة المغطاة والتى بنيت على النمط نفسه ، سواء على هيئة المربع الأضلعى داخل الأضلاع كما كانت بدايتها ، أم على شكل دائرى أو مئمن الأضلاع والزوايا كما نجد فى مسرح «جلوب» ، وذلك بالإضافة إلى برج صغير فوق الحائط الخلفى . أما خشبة المسرح فقد برزت على شكل منصة مرفوعة فوق الحفرة المخصصة للمتفرجين الواقفين . وتمت تغطية جزء من المنصة بسقف بارز رفيع فوق عمودين . ويمكن إغلاقه بالسائتر . وفى الحائط الخلفى ظهر بابان ثم ثلاثة فيما بعد ، وفوقها بنيت شرفات استخدمت فى أثناء التمثيل . أما أعلى التياترو فقد خصص لعامة الشعب ولأرخص التذاكر ، وعلى كلا جانبيه طابقان أو ثلاثة للمتفرجين الجالسين على ما يشبه المدرجات .

أما المسارح الخاصة مثل «بلاك فرايرز» و «وايت فرايرز» و «كوك بيت» فى الدوروى لين فقد غطيت بأسقف أضيئت إضاءة صناعية . ولعل المهندس المعمارى إينجو جونز (١٥٧٢ - ١٦٥٢) قد اكتسب شهرته من تصميمه لمسرحيات الرقص والفناء والشعر التى كتبت خصيصا لعلية القوم ، كما اشتهر أيضا بمشروعاته المعمارية المسرحية . وقد أثرت دراساته الإيطالية على تصميمه المسارح من الداخل وخاصة فيما يتصل بالمنصة ، أما الشكل الخارجى للمسرح فكان من إبداعه الخاص .

وفى حوالى عام ١٦٥٠ تطور المسرح الإيطالى من كونه مكانا مخصصا لمتعة رجال البلاط وأبناء الطبقة الأرستقراطية إلى مؤسسة فنية عامة مفتوحة للجمهور

العادى . وقد بنيت فى عام ١٦٢٧ أول دار عامة للأوبرا فى البندقية وهى أوبرا «سان كاسيانو» التى احتوت على ثلاثة مدرجات مقسمة بدورها إلى ثلاثة أجنحة أو أقسام. وفى فرنسا تطور المسرح تحت رعاية البلاط الملكى . فكان ريشيليه والملك لويس الرابع عشر من رعاة مسرح «قصر بوريون الصغير» الذى بنى فى عام ١٥٧٤، وبعد عام ١٦٢٠ احتل مسرح «باليه رويال» «المسرح الملكى» هذه المكانة الأثيرة . وكانت ديكرات هذه المسارح الفرنسية متحركة ، إلا أنها تأثرت بالأسلوب الإيطالى الذى شكل ملامحها الأساسية . ومن أشهرالمسارح الباريسية دار الأوبرا فى حي التوليرى ، ومسرح «سال دى ماشين» الذى بناه أماندين وفيجارينى بين عامى ١٦٦٠ و ١٦٧٠ ، ويتسع لحوالى ١٨٠٠ متفرج .

وفى النصف الثانى من القرن السابع عشر وبطول القرن الثامن عشر تم بناء عدد لا يحصى ولا يصدق من المسارح فى إيطاليا . وقد تميزت كلها بالتركيز والتأكيد على «بنوار» العائلة المالكة ، وهكذا ربط مسرح البلاط بالمسرح العام. وغالبا ما كانت القاعة على هيئة حدوة حصان . وقد نبغ المهندسون المعماريون فى بناء مختلف دور المسرح والأوبرا . ولم يقتصر نشاطهم على بلدهم إيطاليا بل امتد ليشمل فرنسا وألمانيا اللتين دعمتهن للاستفادة من خبراتهن الرائدة فى هذا المجال. وقد تركزت كوكبة المهندسين الإيطاليين العظام فى أسرة «جالى بيبينا» ، لكن إنجازاتهم الحقيقية تمثلت فى التصميمات الداخلية والديكرات المسرحية أكثر من البناء الخارجى للمسرح . من هؤلاء فيرديناندو (١٦٥٧ - ١٧٤٣) الذى صمم «تياترو ريالي» فى مدينة مانتوا عام ١٧٣١ ، وفرانشيسكو (١٦٥٩ - ١٧٣٩) الذى شيد «تياترو فيلهار مونيكو» فى مدينة فيرونا عام ١٧٢٠ ، وأليساندرو (١٦٨٧-١٧٦٩) الذى أقام دار أوبرا مانهايم فى عام ١٧٤٢ . وجوسيبي (١٦٩٦ - ١٧٥٦) الذى شيد أوبرا بايروييت ١٧٤٨ ، وأنطونيو (١٧٠٠ - ١٧٧٤) «تياترو كوميونالي» فى بولونيا ١٧٦٣ . وكان كوزيمو موريللى أول من طبق فكرة ربط القاعة بالمنصة داخل إطار بيضاوى واحد كما نجد فى مسرحه الذى بناه فى مدينة أيمولا عام ١٧٨٠ .

وفى كل من النمسا وألمانيا كان بيرناسيني (١٦٣٦ - ١٧٠٧) وأبوه جيوفانى الذى مات عام ١٦٥٥ من رواد التصميمات المسرحية . كذلك قام فرانشيسكو سانتوريني (١٦٢٧-١٦٨٢) ببناء أوبرا «سان سالفتوري» فى ميونخ بين عامى ١٦٥٤ ،

١٦٥٧، وكانت أقدم مسارح ألمانيا ذات المدرجات . وفي إنجلترا بنيت مسارح جديدة كثيرة بعد عودة الملك تشارلز الثاني من منفاه في فرنسا ، وكان معظمها متأثراً بأسلوب إنيجو جونز في تصميماتها المعمارية . فالأبواب الأربعة على جانبي المنصة كانت من الملامح المميزة للمسارح الإنجليزية في ذلك العصر ، والتي لم توجد في المسارح الأوروبية بصفة عامة . وظل بروز المنصة يتضاءل في الحجم حتى تساوى مع منصة المسرح الأوروبي، كما في مسرح «دروزي لين الجديد» ١٧٩٤، ومسرح «كوفت جاردن الجديد» ١٨٠٩ .

وفي القرن الثامن عشر كانت الفرق المسرحية في الولايات المتحدة تقدم عروضها بصفة عامة في القاعات التي لم تكن مخصصة لها أصلاً . ولم يكن هناك مسرح أمريكي بمعنى الكلمة لا على مستوى المعمار المسرحي ولا على مستوى الإنتاج المسرحي . بل كان كل ما يقدم عبارة عن صورة شبه ساذجة أو تقليد طبق الأصل لما يقدم على المسارح الإنجليزية . أما أول دار أمريكية للمسرح فقد بنيت عام ١٧٣٦ في مدينة تشارلستون في ولاية كارولينا الجنوبية باسم «مسرح دوكتريت» الذي أقيم على الطراز الإنجليزي .

وظلت المسارح الشهيرة في القرن التاسع عشر محافظة على طراز مسرح البلاط الملكي القديم مع بعض التوقعات الديمقراطية والإضافات الشعبية التي تتناسب مع نوعية المسرح وروح العصر. يتضح هذا في الأسلوب الذي اتبعه فريدريش شينكل في بناء «المسرح الملكي» في برلين عام ١٨١٨، وفان دير نول وفون سيكرادزيرج في دار أوبرا فيينا بين عامي ١٨٦١ و ١٨٦٩ ، وشارك جازنييه في «جران أوبرا» باريس بين عامي ١٨٦٢-١٨٧٤، وجوتفريد سميرفي دار «أوبرا دريزدن» ١٨٧٨ ، وجوزيا كليفلاند كادي في دار «أوبرا متروبوليتان» في نيويورك بين عامي ١٨٨٠ و ١٨٨٣ . كذلك تميزت هذه المسارح بإضافة قاعات وصالونات خارجية يتناول فيها المتفرجون المشروبات والحلوى في أثناء الاستراحة، كما يسمح لهم بالتدخين . أما عن التكنولوجيا المسرحية فقد تمثلت في إدخال وسائل وأدوات جديدة للحماية من الحريق ، وأصبحت الإضاءة من الفنون المعقدة التي ترتبط ارتباطاً عضوياً بالعرض المسرحي ، ولم تعد الديكورات بدائية بل أصبحت تتحرك آلياً مما أسرع بعملية تغييرها دون ضجيج خلف الستار المسدل ، كما أن مهندسي الديكور أغرموا بالتلاعب بنسب الديكورات وأبعادها كي تشارك في إبراز النص

الدرامى بأسلوب تشكيلى . وهو ما فعله ستيل ماكاي فى منصته المزودة التى أقامها عام ١٨٧٩ فى مسرح «ماديسون سكوير» فى نيويورك : بحيث لم يتقيد بالنسب التقليدية للمنصة .

وقد شهد القرن التاسع عشر عودة إلى أسلوب الفنان المعماري أندريا بالاديو الذى شيد مسرح «التياترو الأولمبي» فى مدينة فيسنا الإيطالية بين عامى ١٥٨٠ و ١٥٨٤ ، والذى اشتهر بالمسرح القائم على شكل نصف دائرة ذات مدرجات . يتضح هذا الأسلوب فى مسرح ريتشارد فاغنر فى بايرويت (١٨٧٢ - ١٨٧٦) الذى شيده جوتفريد سمير . ذلك أن فاغنر وجد أن هذا التصميم يناسب دراماته الموسيقية بأسلوب عملى ووظيفي.

وفى بداية القرن العشرين كان المخرج الإنجليزي جوردون كريج من الرواد الذين شجعوا حركة إخضاع المعمار المسرحى لمتطلبات الإخراج والإنتاج بحيث لا ينفرد المهندس المعماري بعملية التصميم والتنفيذ . وقد ظلت آراء كريج نظرية إلى حد كبير ، إلا أنها لفتت الأنظار إلى إمكانية الانطلاق والبحث عن معمار مسرحى جديد تماماً . وبالفعل أثمرت دعوته بحيث نرى اليوم أشكالاً جديدة ومختلفة من المعمار المسرحى ، فهناك مسرح الحجرة أو مسرح الجيب أو المسرح الذى لا يزيد حجمه عن قاعة صغيرة، وهناك المسرح الجماهيرى الضخم الذى يذكرنا بالمسارح الرومانية القديمة التى كانت تتسع للآلاف المؤلفة كما نجد فى مسرح برلين الضخم الذى أقامه هانز بولزج فى عام ١٩١٩ ، هناك أيضاً مسرح «الحلبة» ومسرح الهواء الطلق مثل ذلك الذى صممه ماكس رينهارت فى سالزبورج عام ١٩٢٠ باسم مسرح «المهرجانات» . هناك أيضاً المسارح الخاصة التى أقامتها المعاهد والكليات والهيئات المتنوعة .

وعندما اخترعت السينما ، شارك الاختراع الجديد فى تطوير المعمار المسرحى . ذلك أن دار السينما هى فى حقيقتها مسرح لم يزد عليه سوى شاشة العرض السينمائية . وقد منح هذا الاختراع دفعة جديدة لتطور تكنولوجيا المسرح التى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من معماره . وهكذا أثبت المعمار المسرحى مرونته البالغة فى تطوير أشكاله وتصميماته على مر العصور، بحيث يمكننا القول بأن خيالنا الآن قد يعجز عن تصور التطورات التى ستطرأ على المعمار المسرحى فى الأزمنة القادمة .



## المونتاج السينمائي

المونتاج السينمائي أو التوليف أو التركيب يقصد به تركيب اللقطات بطريقة تعطى لها معنى إضافيا يتعدى المعنى الخاص الذى تعبر عنه هذه اللقطات. فمن أغراض المونتاج إحداث تأثير معين فى المتفرج ؛ لذلك يجب تجنب استمرار لقطة ما فى فترة زائدة من الزمن على الشاشة لا تقى بالفرض الفنى المطلوب. كما يهدف المونتاج إلى تجميع اللقطات وترتيبها بطريقة مشوقة بحيث تخلق السياق الفيلمي الذى يقود انتباهنا بالشكل الذى تعودناه فى النظر إلى الأشياء العادية . فزاوية الرؤية التى ننظر من خلالها إلى المنظر - مهما ابتعدنا أو اقتربنا منه - والمشاهد الذى نقدم فيه الصور المتتالية بشكل معين هى الزاوية التى يستعمل فيها المتفرج العادى عينيه عند ما ينظر إلى منظر ما فى الحياة الفعلية . ومن المعروف أن المونتاج الجيد لا يلاحظ إلا نادراً لأن المتفرج يشاهد الفيلم كما يشاهد حياته اليومية ، أما المونتاج الرديء فإنه يصدم المتفرج ويؤله لأن عينيه لا تتبعان المناظر بسهولة ويسر واتساق . وغالباً ما تستعمل كلمة التسلسل فى وصف نغمة الانسياب من لقطة إلى أخرى ، كما أنها تستخدم فى أوسع معنى لسير الموضوع كوحدة كاملة، وتشير إلى العناية والاهتمام بالتوافق بين التفاصيل .

وهناك ثلاثة مبادئ أساسية لابد أن يراعيها فنان المونتاج فى توليف أو تركيب أى مشهد : الأول يحتم البحث عن أحسن مكان تنتقل فيه الكاميرا من زاوية لأخرى أو من بعد لآخر، والمبدأ الثانى ينص على توافق الحركة من لقطة إلى أخرى ، والثالث يحدد تقدير الزمن الذى تظل فيه اللقطة ماثلة على الشاشة . مع العلم بأن أية لقطة يجب أن تكون على قدر كاف من الطول بحيث يستطيع المتفرج أن يستوعب مضمونها . ويختلف هذا الطول الأدنى بطبيعة الحال طبقاً لطبيعة الصورة . أى أنه يجب ألا تكون اللقطة قصيرة بحيث تصبح غير مفهومة تماماً، ولا أن تكون طويلة

إلى الحد الذى يثير ملل المتفرج ويجعله ينتظر اللقطة التالية فى ضيق . فكل لقطة يجب أن تؤدي وظيفتها الفنية والفكرية ثم تترك مكانها للقطة التالية وهكذا .

ومن بديهيات المونتاج السينمائى أن سلسلة اللقطات التي يتبع بعضها بعضا بسرعة تضيف كثيراً إلى الإحساس بالإثارة ، وتضاعف من تأثير المشهد الدرامى على وجدان المتفرج . أما سلسلة اللقطات الطويلة فتوحى بجو الهدوء والسكينة : لكن يجب أن تتضمن مثل هذه اللقطات جمالاً وتشويقاً غير عاديين يبرر استعمالها حتى لا يشعر المتفرج أن حركة الفيلم قد توقفت . هنا تبرز أهمية عنصر الإيقاع فى المونتاج ، ذلك أنه يجسد الإيقاع الخاص بمضمون اللقطات . فمثلاً يمكن خلق إيقاع رتيب بتجميع مجموعة كاملة من اللقطات القصيرة المتماثلة فى الطول كما نرى فى مشاهد الآلات ، وقطارات السكك الحديدية ، والتدريبات الرياضية والرقص إلخ...

والمونتاج كلفة سينمائية يحتم حذف كل اللقطات والمناظر التي لا تفيد السياق الفيلمى . فلا بد من القطع عندما يحدث شعور بعدم التسلسل عند المتفرج ، فهذا التسلسل رهن بتقديم كل ما هو ضرورى ومعبر ووظيفى . وليس من الضرورى تقديم أية حركة بأكملها مادام المنظر فى حاجة إلى جزء من هذه الحركة فقط، لذلك يجب حذف الأشياء العادية التي تبطئ من تقدم الفيلم ، ولا تضيف إليه شيئاً سوى الثغرات والزوائد . وخاصة أن المونتير يتمتع بحرية شبة مطلقة لا يحدها سوى حتميات البناء الفنى والجمالى للسياق الفيلمى . فالمشاهد أو المناظر يمكن أن تتسلسل فى ترتيبها الزمنى كما يمكنها أن تقفز فى الزمن إلى الأمام أو إلى الوراء ، ومع ذلك يمكنها أن تتمشى بعضها مع بعض فى الوقت نفسه. كذلك يملك المونتير الحرية فى تقديم موضوعه بطريقته مباشرة ، أو أن يجعل جمهوره يخمن ويفكر ، أو أن يفاجئه بإخفاء جزء كامل من الموضوع حتى اللحظة التي يستطيع فيها الكشف عنه بفاعلية أكثر . ومهما كان اختياره فعليه أن يحتفظ بالطابع والتوقيت الذى يتطلبه الموضوع. فهو يستطيع أن يغير ترتيب اللقطات إذا رأى أن النتيجة ستكون أكثر فعالية . ولعل الخطورة الأساسية لفن المونتاج تكمن فى قدرته على تحويل فيلم ردىء إلى شيء محتمل وذى قيمة إذا استخدم كل إمكانياته فى بلورة السياق الفيلمى، كما أنه يمكن أن يفسد ويهدم فيلماً متعدد المزايا إذا فشل فى أداء مهمته فنياً وحرفياً .

وعن تاريخ فن المونتاج السينمائي يقدم لنا هيو بادلى نبذة عنه فى كتابه الرائد فى هذا المجال ، فيقول إنه فى بداية القرن الحالى - أى بعد مرور بضع سنوات من اختراع السينما، بدأ بعض السينمائيين فى استعمال الفيلم لتقديم قصص بسيطة لا تزيد مدة عرضها عن عشر دقائق . وكانت الكاميرا حتى ذلك الوقت لا تزال توضع فى مكان واحد للتصوير . وكان على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم داخل حدود رؤية الكاميرا المحددة وكأنهم على المسرح يخرجون من كادر الصورة ويعودون إلى داخله دون أن يفكر أحد فى تحريك الكاميرا لتتبعهم. وعندما ينتهى الصور من التقاط منظر ما ينتقل إلى المنظر التالى ، ويختار لأتته المكان المناسب الذى يعطيه مرة ثانية زاوية واحدة للرؤية. وكانت المناظر تلصق الواحد تلو الآخر. . وتلك كانت البداية المبكرة والساذجة للمونتاج السينمائي إذا صح تسمية هذه العملية بهذا الاسم .

وحتى فى تلك الأيام بدأ السينمائيون فى وضع الكاميرا فى مكان قريب من موضع التصوير كى يحصل المتفرج على تفصيل أكثر دقة . وفى فيلم «سرقة القطار الكبير» الذى أنتج عام ١٩٠٣ وضع المنتج لقطة ذات منظر كبير وقد كتب فى تعليماته لعمال العرض أنه يمكن وضع اللقطة إما فى بداية الفيلم وإما فى نهايته طبقاً لذوقه الشخصى. وهكذا لم تكتشف إمكانات المونتاج الحقيقية إلا فى مطلع الثلاثينيات من القرن الحالى حين تحركت الكاميرا تحريكاً صحيحاً ، وأمكن تجميع لقطات من نفس المنظر مأخوذة من زوايا مختلفة .

وفن المونتاج له رواد كثيرون ، إلا أن ديفيد وارك جريفيث الأمريكى (١٨٧٥-١٩٤٨ ) يعد رائد الفن السينمائي فى العالم ، والمؤسس لفن المونتاج وأساليبه المختلفة . وفى فيلمه «ميلاد أمة» الذى أخرجه عام ١٩١٥ أحدث تقدماً كبيراً فى طرق المونتاج ليس فقط بتنويعه فى اختيار زوايا الرؤية بل وبتقطيعه المتداخل والمعقد لأكثر من مشهدين ، فابتكر بذلك ما سُمى بالمونتاج الإيقاعى فى الحركة. وقد عرض هذا الفيلم فى جميع أنحاء العالم فكان حافزاً للكثيرين على الاستمرار فى البحث عن إمكانات السينما كوسيلة للتعبير . وسرعان ما ظهرت النتيجة الإيجابية بعد حوالى عشرة أعوام على أيدي رواد السينما السوفيتية بحيث اعترف المخرجون السوفييت مثل سيرجى إيزنشتاين وفسيغولد بودهكين بتأثيرهم بفيلم

«ميلاد أمة» .. فقد نجح إيزنشتاين (١٨٩٨ - ١٩٤٨) في توليف ما يسمى «بالصدمة» واستخدام الرمز والتعارض في أفلامه . كذلك قدم بودفكين (١٨٩٢ - ١٩٥٢) أهم نظرياته في المونتاج السينمائي التي توضح أن الفيلم لا يصور ، وإنما يبنى لقطة بعد لقطة، تماماً كما يبنى البناء الماهر جداراً ، وأن عملية الاختيار الدقيق ، وحذف العناصر العديمة الأهمية ، وإبراز العناصر المعبرة ذات التأثير الدرامي وحدها ، هي العملية التي يتوقف عليها فن التوليف أو المونتاج ، وهي العملية الأساسية في الخلق الفني السينمائي ، ففي مجال المونتاج يملك الفنان السينمائي أداة تشكيلية من الدرجة الأولى، تساعد على أن يؤكد ويعطى دلالة أكبر للأحداث الحقيقية التي يصورها . وهو لا يأخذ من الاتصال الزمني لمشهد ما إلا الأجزاء التي تهمة ، ولا يلتقط من مجموع الأمكنة التي تشغلها الأشياء والأحداث إلا القدر المناسب، وهو يؤكد بعض التفاصيل الجزئية ويحذف البعض الآخر كلية ، إن الصورة السينمائية الواحدة تنشأ عن عملية تسجيل يسيطر عليها الإنسان ولكنها حين ينظر إليها سطوحاً لا تعتبر شيئاً أكثر من إنتاج صورة للطبيعة . أما عندما ينتهي الأمر إلى المونتاج فإن الإنسان يساهم في العملية ، ذلك أن الزمن يقطع والأشياء التي لا ترتبط في الزمن والمكان ترتبط معاً، وهذا يبدو أشد ما يكون شبيهاً بعملية تشكيلية وإبداعية ملموسة .

وهذا يوضح لنا أنه إذا كان جريفيث الأمريكي قد ابتكر طريقته الخاصة لخلق التأثيرات العملية المرغوبة من خلال المونتاج دون أن يقوم بتحليلها بالتفصيل وتقنياتها في نظرية ، فإن المخرجين السوفييت أسسوا نظريتهم الأولى الشاملة على المونتاج السينمائي ثم طبقوها بنجاح في أفلامهم . فقد اعتمدوا أكثر من غيرهم من أعلام السينما الصامتة على المونتاج للحصول على التأثير المطلوب ، وقاموا بتجزئة المشاهد إلى عناصرها التشكيلية المختلفة ثم توليفها مع العناية الفائقة بتغيير السرعة التي تتضمنها واستغلال مواقف الذروة إلى أقصى حد . وقد أوضح إيزنشتاين أن أساليب تقاطع اللقطات واللفظيات القريبة والرجوع إلى أحداث سابقة وحتى المزج، لها جميعاً مقابلات في الأدب ، وأن كل ما فعله جريفيث هو اكتشاف هذه المرافقات. لكن إيزنشتاين اعترف بتأثير جريفيث على المخرجين السوفييت الذين أعجبوا بأعماله الرائدة التقدمية إعجاباً لا مزيد عليه . ومع ذلك

أحسوا أنها تقتصر إلى اعتبار هام في نظريتهم يتمثل في تقديم الكناية عن طريق المونتاج . والكناية -المأخوذة عن الأدب- تعنى صيغة كلامية تعتمد على استعمال لفظ أو جملة في معنى غير المعنى الأصلي لها ، فمثلا : إذا استخدمنا صيغة «حاد» في قولنا «دكاء حاد» فهي كناية ، لأنها أصلا صفة للسيف في قولنا «سيف حاد» .

وكان جريفيث يعتمد على اللقطات القريبة المتبادلة المتوازية ، ثم توحيدها ومزجها ، لكنه لم يعرف التركيب البنائي الذي اكتشفه السوفييت ، فقد توقف عند مستوى العرض للمضمون ، ولم يحاول أبداً أن يصل إلى مقابلة اللقطات بعضها ببعض ليكون المضمون على المستوى الفكري والصورة على المستوى الفني . لكن المخرجين السوفييت يعتقدون أن في إمكان المخرج أن يتحكم في مادته بحيث لا يكتفى بسرد قصته فحسب ، بل يستخدم كل الابتكارات الجديدة في المونتاج من أجل الحصول على نتائج فكرية منها . فاللقطات إذا ما تقابلت بطريقة مقصودة ، فإنها يمكن أن تحمل معاني جديدة لم تكن تحملها من قبل . ويقول بودفكين في كتابه «التكنيك السينمائي» أنه إذا وصلنا لقطة لممثل يتسم بلقطة قريبة لمسدس وتلتها لقطة أخرى للممثل وهو يرتعد ، فإن التعبير العام لكل المشهد سيدل على جين الممثل . أما إذا عكسنا وضع لقطتي الممثل فسيعجب المتفرجون ببطولة الممثل . أي أنه برغم استعمال نفس اللقطات في كلتا الحالتين ، حدث تأثير مختلف تماماً بمجرد عكس ترتيب اللقطات .

وفي تجربة أخرى لبودفكين مع أستاذه كوليشوف تم أخذ بعض لقطات قريبة لوجه أحد الممثلين دون أن يظهر عليه أي تعبير . ثم استعملت في تركيب ثلاثة مشاهد تجريبية . في المشهد الأول وضعت لقطة الممثل قبل لقطة لطبق من الحساء على مائدة ، وفي المشهد الثاني استبدلت لقطة طبق الحساء بلقطة لامرأة متوفاة راقدة في كفنها ، وفي المشهد الثالث حلت لقطة لطفلة صغيرة تداعب لعبتها محل لقطة المرأة المتوفاة . ويقول بودفكين إنه عند عرض المجموعات الثلاث على بعض المتفرجين دون كشف السر كانت النتيجة رائعة ، فقد أبدوا إعجابهم الشديد بمهارة الممثل في التعبير . وأشاروا إلى التفكير العميق الذي بدا على وجهه وهو ينظر إلى طبق الحساء ، كما أبدوا تأثرهم للحزن الذي غمر وجهه وهو يرقب المرأة المتوفاة ، وإعجابهم بابتسامته المرححة السعيدة التي بدت عليه وهو يلاحظ الطفلة في أثناء لعبها . مع العلم بأن تعبير الوجه كان واحداً في الحالات الثلاث .

ويقول كاريل رايس في كتابه «فن المونتاج السينمائي» أن بودفكين وكوليشوف تأثرا كثيراً بهذه القدرة على الحصول على التأثيرات المختلفة من مجرد تغيير أوضاع اللقطات ، بحيث جعلنا من هذا الأسلوب قاعدة أساسية جمالية تؤكد - على حد قول كوليشوف - أن كل فن يحتاج أولاً إلى مادة له ، وثانياً إلى وسيلة يختص بها هذا الفن لصياغة هذه المادة . وعلى هذا فإن مادة العمل السينمائي هي قطع من الفيلم ، وأن وسيلة صياغة هذه المادة هي وصل هذه القطع بعضها ببعض حسب تركيب خلاق معين . وكان كوليشوف يرى أن الفن السينمائي لا يبدأ بتأدية الممثلين لأدوارهم أو تصوير اللقطات المختلفة ، بل أنه يعتبر هذا كله مجرد إعداد للمواد، إنما يبدأ الفن السينمائي من اللحظة التي يشرع فيها المخرج أو المونتير في وصل أجزاء الفيلم المختلفة بعضها ببعض . وهو إذ يصل هذه الأجزاء بطرق مختلفة وحسب ترتيبات متباينة فإنه يحصل على نتائج تختلف عن بعضها البعض . فالمونتاج يمكن - مثلاً - أن يعبر عن حالة الممثل النفسية من خلال تركيب معين لمشهد محدد دون أن تظهر هذه الحالة أو المعنى على وجه الممثل .

ولقد نادى بودفكين بأن المشهد يصل إلى قمة تأثيره إذا ما ربطنا بين سلسلة من التفاصيل المختارة للحدث الأصلي . أما إيزنشتاين فقد عارض بشدة هذا الرأي . وكان يعتقد أن الحصول على التعبير بمجرد وصل متتابعات من لقطات تفصيلية، هو في حقيقته تطبيق بدائي للتركيب السينمائي . وبدلاً من ربط اللقطات بعضها وراء بعض في سلسلة ، يجب أن يركب الفيلم من مجموعة من الصدمات ، وأن كل قطع يجب أن يشير خلافاً بين اللقطتين اللتين يصل بينهما حتى يكون له وقع جديد في ذهن المتفرج . ويعتقد إيزنشتاين أن التسلسل المثالي هو الذي يؤدي فيه كل قطع إلى هذه الصدمة المؤقتة بهدف استمرار التطور والتغيير . ولقد قسم الأنواع المختلفة للصراع المحتمل بين كل لقطتين متتابعتين من ناحية التكوين المختلف ، والمقاس ، وعمق مجال الرؤية ، ومفتاح الضوء ، وهكذا . ويمكن لأي عنصر في اللقطة أن يتغير فجأة عندما تتصل بلقطة أخرى بحيث يستمر الصراع المطلوب .

وتفرعت مدارس المونتاج فظهرت مدرسة الطليعة التي انتشرت في غرب أوروبا في العشرينيات ، والتي استخدمت المونتاج ليس فقط لإحداث تأثيرات من النوع الفكري أو العاطفي ، بل وللحصول على تأثيرات من النوع التشكيلي . ففى

فيلم «برلين» لـولتر روتمان كان المطلوب إبراز الحياة في مدينة كبيرة . فتم توليف مناظر عديدة لقطار للسكة الحديدية ولحركة الجمهور بحيث تزخر الشاشة دائماً بالموضوعات المتحركة المتغيرة باستمرار . فالمناظر في مثل هذه المشاهد مرتبطة أساساً بعضها ببعض من خلال علاقاتها بعضها ببعض أو بأوجه الشبه أو الاختلاف بينها . وقد أدى هذا إلى التغيير المستمر لزاوية الرؤية والإيقاع في المونتاج وغير ذلك من الأساليب التي أصبحت عادة وشائعة في أي فيلم عصري .

وكان لظهور السينما الناطقة تأثير معوق على نظريات المونتاج السينمائي فقد صرف النظر لفترة من الزمن عن طرق تحريك الكاميرا والتغيير السريع للقطات . فكان الحوار الناطق بمثابة إثارة للانتباه في لحظة ما لمدة أطول من الزمن، مما أدى إلى تركيز الجهود على هذه الإمكانيات الجديدة أكثر من اللازم ، وخاصة أن الصعوبات الفنية في تسجيل الصوت وتولييفه كان لها النصيب الأكبر في العناية بهذه العملية التي كانت صعبة ومعقدة في تلك الفترة المبكرة . ولكن بمرور الزمن أصبح فنانون المونتاج أكثر مهارة في توليف شرائط الصوت بفضل التقدم التكنولوجي الذي أعاد المونتاج إلى حريته السابقة . فأصبح الصوت لا يزيد من الواقعية فحسب بل يقوى التعبير الدرامي . وأصبح السطر الواحد من الحوار يعبر عن كمية من المعلومات لا يمكن للسينما الصامتة أن تعبر عنها إلا بواسطة أحد العناوين أو مشهد يشرح نفسه بنفسه عن طريق الصورة . كما أصبح في الإمكان التعبير عن الأشياء القليلة الأهمية بالتميم عنها في الحوار أو في شريط الصوت . وبذلك أمكن اختصار الوقت بالنسبة للمشاهد القليلة التأثير من الناحية الدرامية ولكنها ضرورية من الناحية القصصية ، مما أدى إلى الاقتصاد في طريقة سرد القصة ، وتسهيل مهمة تقديم قصص أكثر تعقيداً ، والارتفاع بمستوى الواقعية في العرض . لكن يجب ألا يغيب عن أذهاننا أن الصورة لابد أن تكون دائماً المركز الأول في التأثير .

والظاهرة الغربية في مجال المونتاج السينمائي أن الفنانين المعاصرين لم يضيفوا الكثير إلى إنجازات رواده سواء في أمريكا أو الاتحاد السوفيتي أو أوروبا . مما يؤكد أن تقاليده الراسخة المبكرة حددت الإمكانيات والأطر التي يمكن أن يبتكر ويبدع داخلها ، أما توسيع رقعة هذه التقاليد فلم نر محاولات في هذا المجال يمكن أن تقف على قدم المساواة مع محاولات الرواد الذين يبدو أنهم كانوا سابقين

لمصرهم بأجيال عديدة . فنحن نشاهد الآن من وقت لآخر تطورات فجائية وتأثيرات جريئة أجهد السينمائيون المعاصرون أنفسهم للحصول عليها كنوع من الثورة السينمائية . وهذا ما نلاحظه في أساليب مونتاج بعض الأفلام التي تسعى إلى الإغراب وتتنمى إلى ما يعرف بسينما الطليعة أو الموجة الجديدة ... إلخ . لكن سرعان ما يظهر لنا أن هذا الجديد الذي يسعى إلى إحداث انقلاب جديد لم يكن إلا شيئاً من الماضى .

★ ★ ★

## النحت

النحت فن يعتمد على العلاقة العضوية بين الكتلة والفراغ. ولا شك أن المادة التي تتكون منها الكتلة تؤثر بطريقة أو بأخرى على الشكل الفنى النهائى الذى تتخذه الكتلة . وسواء كان النحت فى الحجر أو الخشب أو تشكيل بالصلصال فإن النحات لابد أن يتبع منهجاً تنظيمياً معيناً يرتبط بأسرار صنعته مثل تنظيم العلاقة بين الأحجام ، ودراسة الخطم والفتحات والثغرات والظل والنور ، والإيحاء بحركة التمثال من خلال التعاقب بين الظل (فى الفتحات والثغرات) والنور (فى الأجزاء البارزة والمسطحات) ولا شك أن السطح يؤثر تأثيراً فعالاً فى الشكل النهائى للتمثال، بحيث يختلف سطح الجرانيت عن الخشب أو الصلصال أو الجص . ولذلك كان من الضرورى على النحات أن يدرس طبيعة كل خامه جيداً قبل أن يشرع فى عمله الفنى.

وينقسم فن النحت إلى نحت كامل التجسيم بحيث يشتمل التمثال على ثلاثة أبعاد، ونحت بارز تلتصق فيه الأجزاء البارزة بالخلفية ، ونحت غائر تتوغل فيه الأجزاء البارزة داخل الخلفية . وفى الأقسام الثلاثة تكمن عبقرية هذا الفن الذى يحيل الجماد ، حجراً كان أو خشباً ، إلى حركة زاهرة بالحياة والخلود ، صحيح أنها حركة وهمية لكنها تحمل كل صفات التكوين العضوى الحى . وهذه الخصائص تبلورت منذ آلاف السنين على أيدي الفراعنة الذين أثبتوا ريادتهم بل وسيادتهم فى مجال النحت حتى الآن .

فقد نبغ المصريون منذ أقدم العصور فى نحت التماثيل التى كانت تصنع أول أمرها من الصلصال ثم تحرق . لكنهم سرعان ما استخدموا العاج فى صنع التماثيل واستطاعوا تطويع هذه الخامات التى تحتاج إلى آلات دقيقة وحادة . وقبل عهد الأسرات تحول المثال المصرى القديم إلى الحجر لاعتقاده فى خلود التمثال إذا قدر



البلاد ، وفتح صدره للإغريق بحيث استوطن عدد كبير منهم الدلتا قرب العاصمة . وقد استلهمت النماذج الإغريقية في التمثال في القرن السابع ، وأوائل القرن السادس قبل الميلاد أساليب النحت التي سادت في صا الحجر . وقد ترتب على امتزاج النحت المصري بالنحت الإغريقي في عهد الاضمحلال والتدهور ظهور فن قائم على التقليد أولا وأخيرا ، لكنه مع انتشار المسيحية ظهر في ثوب صوفي شفاف في مطلع القرن الثاني الميلادي .

أما النحت البارز فقد ساد الفن السومري واستخدم في زخرفة المباني وتسجيل القصص والأساطير . وتأثر ببعض التقاليد الفنية المصرية القديمة ، وتميز بالحيوية المعبرة عن القوة ، وضخامة التجسيم ، والقدرة على شغل الفراغ مما ضاعف من تأثير الزخارف على المشاهد . أما نُحت التماثيل فكان قليلا بسبب ندرة الأحجار ، لكن ما صنع منها تميز بالإحكام والعناية في إبراز التفاصيل ، وفي حفر المنحنيات . وقد انتقلت هذه التقاليد إلى الفن الأشوري الذي فضل النحت البارز على إقامة التماثيل بالرغم من وفرة الأحجار . وحتى التماثيل التي صنعت استخدمت كجزء مكمل لفن العمارة مثلما نجد في قصر سارجون الثاني في خورسباد ، الذي اكتنف مدخله برجان كبيران تحتهما تماثيل لثيران ضخمة مجنحة برعوس آدمية وأسود ضخمة لحراسة المدخل . وكانت الجدران مغطاة بطبقة من الحجر الجيري ومزخرفة بالنحت البارز الذي يرمز إلى مناظر الحفلات والحرب والصيد ... إلخ . وقد انتقلت التقاليد نفسها إلى النحت الفارسي الذي كان مزيجا من الفن البابلي والأشوري والمصري وهي الشعوب التي استعمرها الفرس واحتكوا بها .

ويبدو أن فن النحت بمعظم تقاليده كان ينتقل من حضارة إلى أخرى بسهولة قل أن تتوافر لفن آخر . والدليل على ذلك أنه مع بداية الحضارة الإغريقية كان النحت الهليني يشتمل على النحت البارز وتماثيل الآلهة والأبطال وتماثيل النذور ، وأخذ استخدام الألوان من نفس الأساليب التي شاعت في مصر وبابل وآشور وفارس . كما استخدم التمثال الإغريقي أشكالا شبه هندسية وبعيدة عن الأنماط الطبيعية إلى حد ما . وقد تأثر بأسلوب الدولة المصرية القديمة من حيث استخدام وزن الحجر والكتلة والتنظيم في العلاقات المكونة للتمثال في إثارة الإحساس بالقوة









«نحو الحبيب» ، و«حاملات الجرار» . و«القيولة»، و«الحزن» هذا بالإضافة إلى تماثيل «الخماسين»، و«على ضفاف النيل» . و«العودة من السوق» . و«شيخ البلد» ، و«الخفير» . كما كلفته الحكومة عام ١٩٣٠ بإقامة تماثيل تسعد زغلول بالقاهرة والإسكندرية ، ولم ينس مختار أن يسجل قصص الكفاح الوطنى والاجتماعى حول قاعدتى التمثالين فى نحت بارز . كما أعاد مختار أمجاد فن النحت الفرعونى بكل تفاصيله الدقيقة كما نجد فى تمثال «إيزيس» مما يؤكد أن مصر مازالت قادرة على تجديدها الدائم فى فن النحت الذى علمته للعالم أجمع .

★ ★ ★

## قائمة المراجع

### المراجع العربية :

- ١ - أبو صالح الألفى : الموجز فى تاريخ الفن العام. - ١٩٧٣
- ٢ - أحمد الحضرى : فن التصوير السينمائى. - ١٩٧٧
- ٣ - أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة : معجم الفن السينمائى. - ١٩٧٣
- ٤ - أحمد مرسى وقاريق جودى : الفولكلور والإسرائيليات. - ١٩٧٧
- ٥ - بيير ميشو : تاريخ الباليه - ترجمة: مجدى فريد - بدون تاريخ
- ٦ - تونى روز ومارتن بنسون : كيف تمثل للسينما - ترجمة : أحمد راشد - بدون تاريخ
- ٧ - جوليان كونتر : كيف تعمل المؤثرات السينمائية - ترجمة : هاشم النحاس - بدون تاريخ
- ٨ - حسن سليمان : سيكولوجية الخطوط (كيف تقرأ صورة). - ١٩٦٧
- ٩ - حسن فتحى : العمارة والبيئة. - ١٩٧٧
- ١٠ - حسنى نصار : الشعر الشعبى العربى. - بدون تاريخ
- ١١ - سعد الخادم: تصويرنا الشعبى خلال العصور. - ١٩٦٣
- ١٢ - سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة. - بدون تاريخ
- ١٣ - شكرى عياد: البطل فى الأدب والأساطير بدون تاريخ
- ١٤ - صلاح أبو سيف ، السينما فن. - ١٩٧٧
- ١٥ - عبد الحميد يونس : دفاع عن الفولكلور . - ١٩٧٣
- ١٦ - عبد الحميد يونس : التراث الشعبى. - ١٩٧٩

- ١٧ - عبد الحميد يونس : الأسطورة والفن الشعبي . - ١٩٨٠
- ١٨ - فاروق خورشيد : أضواء على السير الشعبية. - ١٩٦٤
- ١٩ - فاروق خورشيد : السير الشعبية . - ١٩٧٨
- ٢٠ - فؤاد حسنين على : قصصنا الشعبي - بدون تاريخ
- ٢١ - كاريل رايس : فن المونتاج السينمائي - ترجمة : أحمد الحضري - ١٩٦٤
- ٢٢ - محمد أحمد الحفنى : سيد درويش - بدون تاريخ
- ٢٣ - محمد رشاد بدران : فن الأوبرا. - ١٩٦١
- ٢٤ - محمد فهمى عبد اللطيف : ألوان من الفن الشعبي - ١٩٦٤
- ٢٥ - محمد فهمى عبد اللطيف : الحدوتة والحكاية فى التراث القصصى الشعبي - ١٩٧٩
- ٢٦ - محمد فتديل البقلى : الأمثال الشعبية - ١٩٧٨
- ٢٧ - محمد فتديل البقلى : فنون الزجل - ١٩٨٠
- ٢٨ - محمود البسيونى : الفن الحديث. - ١٩٦٥
- ٢٩ - محمود سامى عطا الله : الفيلم التسجيلى وبناء الإنسان المصرى . - ١٩٨٠
- ٣٠ - نبيل راغب : النقد الفنى . - ١٩٨٠
- ٣١ - نبيلة إبراهيم : البطولة فى القصص الشعبي . - ١٩٧٧
- ٣٢ - هيوبادلى : كيف تولف الأفلام - ترجمة فريد المزاوى - بدون تاريخ

★ ★ ★

## BIBLIOGRAPHY

1. Alberti, L. B. **On Painting**, 1956.
2. Arnheim, Rudolf. **Film as Art**, 1933.
3. \_\_\_\_\_ . **The Art and Technique of Ceramics**, 1937.
4. \_\_\_\_\_ . **Art and Visual Perception**, 1964.
5. Bacharach, A.L. **Lives of the Great Composers**, 3 vols., 1943 - 1948.
6. Beaumont, C.W. **Puppets and the Puppet Stage**, 1938.
7. \_\_\_\_\_ . **Complete Book of Ballet**, 1942.
8. Behrendt, W.C. **Modern Building**, 1938.
9. Berenson, Bernhard. **Italian Painters of the Renaissance**, 1953.
10. Biancolli, L. & R. Bager. **Operas**, 1949.
11. Blakeston, Oswald. **How to Script**, 1943.
12. Blom, Eric. **Music in England**, 1945.
13. Broadbent, R.J. **A History of Pantomime**, 1901.
14. Brockway, W.&H. Weinstock. **The Opera**, 1941.
15. Burckhardt, J.C. **The Civilization of the Renaissance in Italy**, 1945.
16. Burris, Meyer H. & E.C. Cole. **Scenery for the Theatre**, 1939.
17. Clarke, Kenneth. **The Gothic Revival**, 1950.
18. Copland, Aaron. **What to Listen for in Music**, 1953.
19. Craig, E. G. **On the Art of the Theatre**, 1925.
20. \_\_\_\_\_ . **The Theatre Advancing**, 1928.
21. Deakin, I. **To the Ballet**, 1935.
22. Dent, E.J. **Opera**, 1949.
23. Disher, M.W. **Clowns and Pantomimes**, 1925.
24. Dwiggin, W.A. **Marionette in Motion**, 1939.
25. Edman, Irwin. **Arts and the Man**, 1953.
26. Eisenstein, Sergei. **Film Sense**, 1943.
27. \_\_\_\_\_ . **Film Form**, 1951.
28. Ficklen, B.A. **A Handbook of Puppets**, 1935.
29. Fischer, Ernest. **The Necessity of Art**, 1962.
30. Flanagan, H. **Shifting Scenes**, 1928.
31. Freedley, G. & J.A. Reeves. **A History of the Theatre**, 1941.

32. Fuerst, W. R. **20th Century Stage Design**, 1928.
33. Gabo, Naum. **Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings**, 1957.
34. Gamble, W.B. **The Development of Scenic Art and Stage Machinery**, 1928.
35. Gardner, Helen. **Art through the Ages**, 1959.
36. Giedion, Sigfried. **Space, Time and Architecture**, 1954.
37. Giedion- Welcker, Carola. **Modern Plastic Art**, 1937.
38. Glimcher, S. & Warren Johnson. **Movie Making**, 1975.
39. Graf, A. **The Opera**, 1941.
40. Greenwood, L.J. **The Circus, its Origin and Growth**, 1898.
41. Haskell, A.L. **Prelude to Ballet**, 1936.
42. Holt, E. G. **A Documentary History of Art**, 1958.
43. Home, Ethel **Music as a Language**, 1916.
44. Honey, W.B **The Art of the Potter**, 1946.
45. Horwood, F.J. **The Basis of Music**, 1944.
46. Howard, J. T. & James Lyons. **Modern Music**, 1957.
47. Ivchencko, V.Y. **Le Ballet Contemporain**, 1912.
48. Jacobs, Arthur. **A New Dictionary of Music**, 1971.
49. Joseph, H. H. **A Book of Marionettes**, 1920.
50. Jossie Y.F. **Stage and Stage Settings**, 1933.
51. Kaufman, Helen L. **Music Appreciation** , 1942.
52. \_\_\_\_\_. **The Story of One Hundred Great Composers**, 1943.
53. Kepes, Gyorgy. **Language of Vision**, 1944.
54. Lees - Milne, J. **The Age of Adam**, 1947.
55. Lexova, Irena. **Ancient Egyptian Dances**, n.d.
56. May, E.C. **Circus from Rome to Ringling**, 1932.
57. Munro, Thomas. **Evolution in the Arts**, 1963.
58. Myercough - Walker, R. **Stage and Film Decor**, 1940.
59. Nicoll, A. **Masks, Mimes and Miracles**, 1931.
60. Osborne, H. **Theory of Beauty**, 1953.
61. Peter, John. **Masters of Modern Architecture**, 1958.
62. Pope, A. **The Language of Drawing and Painting**, 1949.

63. Pudovkin, V.I. **Film Technique and Film Acting**, 1958.
64. Ransome, G.G. **Puppets and Shadows**, 1931.
65. Read, Herbert. **The Meaning of Art**, 1954.
66. Rich, Jack C. **The Materials and Methods of Sculpture**, 1947.
67. Roth, Alfred, **The New Architecture**, 1940.
68. Santayana, George. **The Sense of Beauty**, 1955.
69. Seymour, Charles. **Tradition and Experiment in Modern Sculpture**, 1949.
70. Ulanov, Barry. **A History of Jazz in America**, 1957.
71. Vasari, Giorgio. **The Lives of the Painters**, 1959.
72. Westerwelt, L. **The Circus in Literature**, 1931.
73. Wollflin, Heinrich. **Principles of Art History**, 1950.
74. Zevi, Bruno. **Towards an Organic Architecture**, 1949.

★ ★ ★



## محتويات الدليل

الموضوع	صفحة
مقدمة	٢
١ - إخراج سينمائي	٧
٢ - إخراج مسرحي	١٧
٣ - أوبرا	٢٧
٤ - أوبريت	٣٣
٥ - باليه	٤١
٦ - باننوميم	٤٧
٧ - تصوير	٥٣
٨ - جاز	٦٣
٩ - خزف	٧١
١٠ - دراما إذاعية	٧٥
١١ - دراما تليفزيونية	٨٣
١٢ - ديكور مسرحي	٩٣
١٣ - رقص شرقي	١٠٥
١٤ - سوناتا	١١٥
١٥ - سيرك	١٢١
١٦ - سيمفونية	١٢٧
١٧ - سيناريو	١٣٣
١٨ - سينما	١٤١
١٩ - عمارة	١٤٧
٢٠ - فن شعبي	١٥٧
٢١ - فنون تطبيقية	١٦٥

الموضوع	صفحة
٢٢ - كونشيرتو	١٧٣ Concerto
٢٣ - مسرح عرائس	١٧٧ Puppetry
٢٤ - معمار مسرحى	١٨٣ Theatre Architecture
٢٥ - مونتاج سينمائى	١٩١ Montage
٢٦ - نحت	١٩٩ Sculpture
-المراجع	٢٠٧



